GESCHICHTE DER KIRCHLICHEN BAUKUNST IN BAYERN / SCHWABEN UND FRANKEN 1550–1780

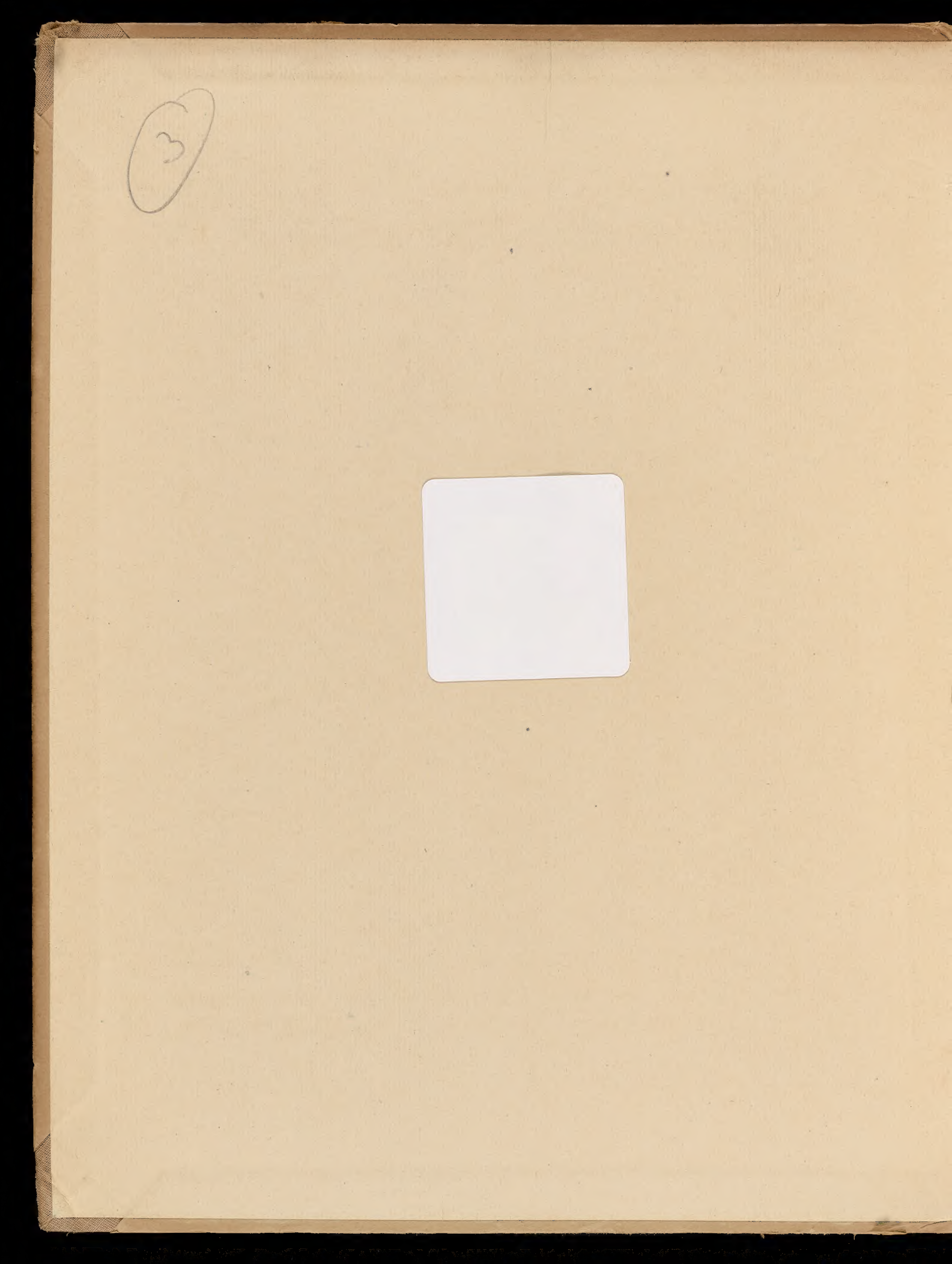
VON

MAX HAUTTMANN



MIT 105 TAFEL- UND 90 TEXTBILDERN

VERLAG FÜR PRAKTISCHE KUNSTWISSENSCHAFT
F. SCHMIDT, MÜNCHEN - BERLIN - LEIPZIG
1 9 2 1


3

MDorne 1921





EINZELDARSTELLUNGEN
ZUR SÜDDEUTSCHEN KUNST

Herausgeber:

DR. MAX HAUTTMANN
Privat-Dozent an der Universität München
Konservator am Bayer. Nationalmuseum

DR. HANS KARLINGER
a. o. Professor und Konservator an der
Technischen Hochschule München

DR. GEORG LILL
Hauptkonservator am Bayer. Nationalmuseum
in München

BAND III / MAX HAUTTMANN
GESCHICHTE DER KIRCHLICHEN
BAUKUNST IN BAYERN / SCHWABEN
UND FRANKEN 1550–1780



ED. HAERTINGER PHOT.   J. B. OBERNETTER, MÜNCHEN HELIOGR.

MÜNCHEN ST. MICHAEL (ALTER TEIL)

GESCHICHTE DER KIRCHLICHEN BAUKUNST IN BAYERN / SCHWABEN UND FRANKEN / 1550—1780

VON

MAX HAUTTMANN

MIT 105 TAFEL- UND 90 TEXTBILDERN

VERLAG FÜR PRAKTISCHE KUNSTWISSENSCHAFT
F. SCHMIDT, MÜNCHEN - BERLIN - LEIPZIG
1 9 2 1

Druck von Dr. C. Wolf & Sohn, München

*Gefallenen Freunden
zum Gedächtnis*

VORWORT

DAS BUCH war ursprünglich gedacht als Einleitungs- oder Schlußband zu dem vom Deutschen Verein für Kunstwissenschaft in Angriff genommenen Denkmälerwerk des süddeutschen Kirchenbaues im 17. und 18. Jahrhundert, für das der Verfasser von Januar bis August 1914 bayerische Kirchen des 17. Jahrhunderts bearbeitet hat. Wäre diese Publikation ein Quellenwerk geworden, aus Nahsicht gearbeitet, mit der Verpflichtung zu Vollständigkeit, mit katalogmäßigem, auf Archivarbeit fußendem Text, detaillierten Vermessungen und Aufnahmen der Kirchen, so sollten hier mit Beschränkung auf die führenden Bauten die großen Linien, die geschichtliche Struktur der Entwicklung, die Zusammenhänge und Parallelen unter den Erscheinungen aufgedeckt werden. Die Verhältnisse während des Krieges und nach dem Zusammenbruch haben den Deutschen Verein gezwungen, seine Unternehmungen sehr einzuschränken; bei der Abteilung Kirchenbau ist nicht abzusehen, ob und wann die Forschungen fortgesetzt und veröffentlicht werden können. So darf das Buch mit diesem Unterbau, dem Atlas, dem historisch-kritischen Apparat, nicht mehr rechnen. Es mußte einen Kompromiß schließen und versuchen, mit seinen synthetischen Zielen die Aufgaben eines vorläufigen Handbuchs zu vereinigen — nicht zum Vorteil der Grundabsicht, die durch die Materialmasse belastet und verdunkelt wird.

An der Beschränkung auf den Denkmälerbestand der drei süddeutschen Stammesgebiete — mit Ausschließung des ganz zurücktretenden protestantischen Kirchenbaues — hat der Verfasser, je genauer er sich mit den anderen deutschen und österreichischen Gruppen vertraut machte, unter besonderer Betonung festgehalten. Die Kriegsjahre im Feindesland haben uns zu stark empfinden gelehrt, wie gerade das Wertvollste in Landschaft, Volksstamm, Sprachgruppe, Lebenskreis wurzelt. Der engere Rahmen soll ermöglichen, allenthalben diesen Heimatboden spüren zu lassen, mit dem die Schöpfungen der Architektur noch enger verwachsen sind als die beweglichen Kunstwerke — sie vertragen darum am wenigsten das ablösende städtermäßige Hantieren, das den Instinkt für Zusammengehöriges und Bodengewachsenes abtötet. Die Beschränkung rechtfertigt sich hier auch von der geschichtlichen Seite her. Was dem Stoff an Breite fehlt, ersetzt er durch Kernhaftigkeit. In keiner anderen deutschen Gruppe weist der

neuere Kirchenbau eine so vollständige und reichbesetzte Entwicklungsreihe auf wie in der süddeutschen, die darum Grundstock und Gerüst der Gesamtentwicklung abgeben kann.

Zeitlich konnten keine anderen Grenzen gewählt werden als die Einschnitte, die die Gesamtgeschichte der deutschen Neuzeit rahmen. Wie die politische, die Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, die Geschichte des Denkens, der Wissenschaften, der Literatur das 16., 17. und 18. Jahrhundert zu einer Einheit zusammenfaßt, so müssen auch für die bildende Kunst die drei Jahrhunderte zu einer Epoche zusammengesehen werden. Schwierigkeiten ergeben sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo wesentliche örtliche Reihen endigen. Im Hauptstamm aber bedeutet der Dreißigjährige Krieg nur eine Narbe, die die Kräfte des Wachstums ausweichend umschließen. So stellt sich das Zeitalter dem 19. Jahrhundert einerseits, dem deutschen Mittelalter und der deutschen Frühzeit andererseits gegenüber.

Daß als Gliederung der Epoche die an der Kunst der romanischen Völker erwachsenen Stilbegriffe Renaissance, Barock, Rokoko für Deutschland nicht zu verwerten sind, bedarf nach den vorliegenden Erfahrungen keiner weiteren Begründung. Es wäre gut, wenn man die deutsche Kunstgeschichte ganz von ihnen befreite. Die Entwicklungsphasen, die Paul Frankl für die neuere Baukunst aufgestellt hat,[1] lassen sich, so gute Dienste sie einem Gesamtüberblick leisten, auf diese thematisch wie lokal begrenzte Sonderaufgabe nicht direkt übertragen.

Grundlage unserer Anschauung bilden die Wölfflinschen Kategorien.[2] Sie ermöglichen die Fülle der Erscheinungen zu scheiden und zu meistern, sowohl innerhalb der Länge des historischen Ablaufs durch die verschiedenen Entwicklungsstufen hindurch wie nach der Breite des gleichzeitigen Nebeneinander. Ausgehend von der Überzeugung, daß alle Möglichkeiten zu allen Zeiten, nur in verschiedenen Entwicklungsstadien, vorliegen, versuchen wir weniger einen gemeinsamen Sachexponenten formelhaft für die einzelnen Stufen herauszustellen, als im Dynamischen, im Rhythmus, im Pulsschlag das Gemeinsame durchzufühlen: Das Unentwickelte, Keimhafte, Ungeklärte, im Gegensätzlichsten sich Bewegende als Charakteristikum eines Anfangs; das scharfe Erfassen, die klare Zielbewußtheit,

---

[1] Frankl, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, 1914.
[2] Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, 1915.

die daraus folgende Überschaubarkeit, Beruhigung, Greifbarkeit als Kennzeichen einer Reifeperiode; nach der klassischen Klarheit den Ton des Späten, das die in der Frühzeit erkennbaren Extreme voll ausreifen läßt, durch Übersteigerung und Verschmelzung der einzelnen Elemente gehüllt in eine Atmosphäre des Schwebenden, Flimmernden, Entgleitenden, Vergeistigten; es entspricht deutschem Wachstum, daß bei dem letzten der Nachdruck, der Höhepunkt liegt. Diesen notwendigen, in sich geschlossenen Ablauf suchen wir zu fassen durch eine analog der für die Gotik üblichen Einteilung benannte Gliederung in eine Frühstufe, eine Hochstufe und eine Spätstufe. Das Schema wird sich, wie jedes dem Fluß des Geschehens übergeworfene Netz, nicht ohne gewisse Gewaltsamkeiten im Einzelnen durchführen lassen. Seine Berechtigung muß es erbringen durch die Ergiebigkeit und Fruchtbarkeit des Blickpunktes. Zustimmung wird diese Betrachtungsweise nicht durch Überprüfung von Einzelheiten, sondern nur bei einem verwandten Grundgefühl finden können. Sie beruht auf der Anschauung, die alles geschichtliche Wesen, sei es Wollen und Schaffen eines Einzelnen, eines Volkes, eines Zeitalters, sei es die Geschichte einer Idee, einer geistigen Form, eines Problems auffaßt unter dem Bilde des organischen Wachstums, die, um es mit Goetheschen Worten zu sagen, danach strebt „die ganze Kunst als ein Lebendiges anzusehen, das einen unmerklichen Ursprung, einen langsamen Wachstum, einen glänzenden Augenblick seiner Vollendung, eine stufenförmige Abnahme, wie jedes andere organische Wesen, nur in mehreren Individuen, notwendig darstellen muß“.

München, Juli 1921

M. H.

INHALT

Die Arbeit fußt auf den staatlichen Denkmälerinventaren, die für den größeren Teil des Gebietes veröffentlicht vorliegen. (Die Kunstdenkmäler des Königreichs Bayern Bd. I Oberbayern, Bd. II Oberpfalz und Regensburg, Bd. III Unterfranken, Bd. IV Niederbayern. Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg, Bd. I Neckarkreis, Bd. II Schwarzwaldkreis, Bd. III Jagstkreis, Bd. IV Donaukreis.) Neben ihnen ist – nicht nur für die noch nicht inventarisierten Landesteile – G. Dehio's „Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler", von dem hier hauptsächlich Band I und III in Betracht kommt, als Nachschlagewerk und Reisebegleiter unentbehrlich. – Die den Bauten beigesetzte Jahreszahl gibt in der Regel das Datum der Grundsteinlegung an.

BAUAUFGABEN UND BAUGESINNUNG

DIE aus den Tiefen des deutschen Volkes quellende religiöse Erregtheit, die in der Reformation in Erscheinung tritt, und das neue, an der Wiederbelebung des klassischen Altertums erwachsende weltlich-freie Bildungsideal, als Humanismus und Renaissance in Italien aufgerichtet und von dorther ununterbrochen neu befruchtet — diese den Anfang der Neuzeit bezeichnenden großen geistigen Strömungen haben für die deutsche Baukunst die Folge, daß das Hauptthema der mittelalterlichen Architektur, der Kirchenbau, völlig abbricht. Ganz Gärung und Bewegung hat das religiöse Gefühl weder die Möglichkeit noch das Bedürfnis nach äußerem Gestaltwerden, alle Kräfte drängen nach innen, hier neuen Grund zu legen und neu aufzubauen. Ähnlich hat das neue Bildungsideal das künstlerische Empfinden aufgewühlt und umgestellt. Im Gegensatz zu der beweglichen, rasch neu orientierten Malerei, der Graphik, dem Kunstgewerbe tritt in der beharrenden, in streng verpflichtenden Traditionen und Zweckforderungen, handwerklichen und technisch-konstruktiven Gesetzen gebundenen Baukunst zunächst deutlich eine Unsicherheit zutage, bis das neue Gefühl irdischer Sicherheit und irdischen Heimatrechtes der im Mittelalter langsam herangewachsenen Richtung auf das Weltliche zum vollen Durchbruch verhilft. Der Mensch richtet sich jetzt auf der Erde ein — im Wortsinn: das bürgerliche Wohnhaus, das fürstliche Schloß, Gartensaal und Lustpavillon, Rathaus, Kaufhaus, Metzig, Zeughaus, Zunfthaus, das sind die ersten Themen der neuen Baukunst. Für den Kirchenbau ist in diesem Gedankenkreis kein Platz und von dem neuen Stil mit dem betont weltlichen Charakter und seinen antik-heidnischen Vorbildern scheint ihn eine tiefe Kluft zu trennen.

Aus den Wirbeln der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts lenkt zuerst Süddeutschland wieder in feste Bahnen. Nicht aus eigner Kraft und nicht in organischer Entwicklung. Über die Alpen kommt der von Schlacken gereinigte, wiederhergestellte Katholizismus herüber. In ihm findet der deutsche Süden Beruhigung und neuen Halt. Indem er sein Vorkämpfer wird, trennt er sich auf Jahrhunderte hinaus, für die ganze Epoche der Neuzeit, von der Denk- und geistigen Entwicklungsgemeinschaft mit den norddeutsch-protestantischen Volksgenossen. Die Gegenreformation stellt der Gestaltlosigkeit religiösen Ringens, der Problematik lutherischen Subjektivismus, evangelischer Freiheit, individueller Heilserfahrung die ungeheure Sicherheit der objektiven Kirchengemeinschaft, des Dogmas, der mitteilbaren Heilsgüter gegenüber. Und sie überbrückt die Kluft zwischen geistiger und weltlicher Kultur, nicht auf dem Gebiet des Denkens, für das sie nach der anfänglichen Verbindung von Humanismus und Reformation bis zu Leibniz Tagen eines der großen Probleme bleibt, sondern auf dem Gebiet der Anschauung, indem sie die neue Kunst in den Dienst der Kirche stellt, sich und damit

den deutschen Süden zum Träger einer künstlerischen Kultur macht. Das Deckenbild im Kloster Benediktbeuren: Christus, dem Apollo den Kranz aufsetzt und die Götter des Olymps huldigen, ist eine Allegorie dieser ganzen geistlich-künstlerischen Renaissancekultur. Jetzt, nachdem die innere Festigkeit gewonnen ist, verlangen die frei werdenden religiösen Kräfte nach außen in Erscheinung zu treten; nachdem das Christentum die Antike in der Form der Renaissance noch einmal in sich aufgenommen hat, drängt sich die inzwischen im Norden heimisch gewordene neue Kunst zu der großen Aufgabe des Kirchenbaues, der auch in der Neuzeit vor Rathaus, Schloß und Palais das nationale Zentralproblem der deutschen Baukunst bildet.

I.

Das erste Denkmal der neuen kirchlichen Baukunst nach einer Brachzeit von über zwei Generationen, die Münchener Jesuitenkirche St. Michael, überragt in jeder Hinsicht das Maß des Gewöhnlichen. Wie in einer Keimzelle finden sich hier die lebensfähigen Energien der Vergangenheit vererbt und alle Möglichkeiten der Folgezeit vorgebildet. Wenn Herzog Wilhelm V. in der Stadt München eine Kirche baut, so setzt er damit eine mittelalterliche fürstliche Gepflogenheit fort, wie sie im 15. Jahrhundert Mitglieder seines Hauses etwa bei den Frauenkirchen in Ingolstadt und München geübt hatten. Das aber ist die Neuzeit: statt der bloßen Beteiligung die innige, unlösbare Verbindung des Herzog-Bauherrn mit dem Kirchenbau, „seiner Kirche", die aus seiner Initiative hervorgegangen, nach seinen Angaben und Ideen entworfen, größtenteils mit seinen Mitteln und durch seine rastlose Bemühung und Opferwilligkeit ins Werk gesetzt ist. Aus der Pfarrkirche, die der Hof des ausgehenden Mittelalters mitbenützt, und der privaten Schloßkapelle ist die neuzeitliche Gattung der Hofkirche entstanden. Ebenso ist es eine Fortsetzung des mittelalterlichen Stiftergrabmals, wenn der Herzog in der Kirche dem Hause Wittelsbach ein Denkmal setzen will, ähnlich monumental, wie es die Habsburger in der Innsbrucker Hofkirche begonnen haben, und sie als Begräbniskirche bestimmt. Damit eröffnet St. Michael für die Neuzeit die Reihe der Grab- und Geschlechterkirchen, wie sie im 18. Jahrhundert in der Schönborn-Kapelle am Würzburger Dom oder St. Peter in Bruchsal rein vorliegen. Wilhelm V. baut St. Michael aber auch als Ordenskirche des Münchener Jesuitenkollegiums. Die junge, in Deutschland neu einzuführende Gesellschaft soll eine Kirche erhalten, die sich an Größe und Vornehmheit den Kirchen der alteingesessenen Orden ebenbürtig zur Seite stellen kann — auch hier wieder die Aufnahme einer spätmittelalterlichen Tendenz nach großen städtischen

Ordenskirchen, wie sie in der Augsburger Benediktinerkirche St. Ulrich und Afra in Erscheinung trat. Und wie diese Kirche bereits ein auffallend geräumiges Laienhaus zeigt, so will St. Michael ausgesprochen eine *Volkskirche* sein. Als Pioniere der Gegenreformation, die ihre Aufgabe in dem ketzerischen Deutschland gelegentlich mit ihrer Missionstätigkeit in Indien vergleichen, ziehen die Jesuiten die breitesten Volksmassen in ihre Kirche zu den Sakramenten, Predigt und Katechese und stellen die repräsentativen Seiten des Gottesdienstes ganz in den Dienst der Volksmission. Das Gesamtvolk, vom Herzog, Bischof und Ordensprälaten bis zum niedrigsten Bruder und ärmsten Laien schart sich um ihre Kanzel und wie der Bericht, daß der Kardinal von Augsburg auf eine Jesuitenpredigt hin Hofhaltung, Mahlzeiten und Kleiderluxus einschränkt, schamlose Bilder und heidnische Statuen aus seiner Residenz entfernt,[1] noch einmal die Erfolge mittelalterlicher Bußprediger auftauchen läßt, so kann man in St. Michael den neuzeitlichen Ausläufer mittelalterlicher Volkspredigerkirchen sehen. Endlich war es Wilhelms V. angelegentlichste Sorge, seine Kirche mit möglichst vielen wundertätigen Reliquien, „Heiltümern", auszustatten, von denen das Heiltumbuch 500 Einzelstücke verzeichnet,[2] damit mittelalterlichen Stadt- und Kathedralkirchen nacheifernd — die Nürnberger Frauenkirche und der Mainzer Dom waren wegen ihrer Heiltümer besonders berühmt — und so ist sie auch die erste neuzeitliche *Volkswallfahrtskirche*.

Die Jesuitenkirche ist der einzige neuzeitliche Typus, der Ordenskirche und Volkskirche vereinigt. Ihre Blüte fällt in den hier in Betracht gezogenen Gegenden um die Wende des 16. zum 17. Jahrhundert. Mit dem ersten Drittel des 17. Jahrhunderts ist die kulturelle Mission der „fremden Lehrmeister" beendet; die „Schüler", die heimischen Orden, haben sich die für sie wesentlichen Elemente der übermittelten romanischen Kultur angeeignet und nehmen die Führung selbst in die Hand. Es sind hauptsächlich die Prämonstratenser (in Schwaben), die Zisterzienser (in Franken), in Bayern und Schwaben die Augustiner und die Benediktiner, diese alle Orden an kultureller Bedeutung überragend. Sie entwickeln die Gattung der *Klosterkirche*. Bei der Mehrzahl der Orden hat schon das Mittelalter das ursprüngliche Verbot des Betretens der Kirche durch Laien dahin umgewandelt, daß sie zu besonderen Anlässen und hohen Festtagen dem Volk offen steht, während für die gewöhnlichen öffentlichen Gottesdienste eine vom Kloster neben seiner Kirche erbaute Pfarrkirche dient. Die Neuzeit hält daran fest, daß der Orden in seiner Kirche unter sich sein will und das Volk nur gelegentlich

---

[1] Duhr, Geschichte der Jesuiten I.
[2] Gmelin, Die St. Michaelskirche, Bayer. Bibl. Bd. 6.

zuläßt.[1] Den Schwerpunkt des Baues bildet demnach der Chor, in dem sich alle kirchlichen Handlungen, Chordienst, Hochamt usw. wie auf einer Bühne vor dem scharf von ihm geschiedenen Laienhaus abspielen. Die Plätze des Abtes, der Patres und der Brüder sind streng getrennt, ebenso sind für vornehme Gäste, Fürsten und Standespersonen eigene, dem gewöhnlichen Volk unzugängliche Oratorien bereitgestellt. Die gesellschaftlichen Vorrechte der kirchlichen und weltlichen Stände kommen damit stark zum Ausdruck. Der Typus der normalen Ordenskirche ist gegen 1700 fertig ausgebildet (Beispiel Obermarchtal 1686). Das 18. Jahrhundert vergrößert den Chor zu außerordentlichen Dimensionen und überlädt ihn mit einer prunkvollen Ausstattung, entsprechend müssen auch die Maße des Laienhauses wachsen[2] und es kann jetzt große Volksmassen, die man hier auch durch Reliquien und Gnadenbilder anzieht (Wiblingen), aufnehmen. Der Abt, dessen Lebensführung immer mehr die Allüren eines weltlichen Herrschers annimmt, stattet sein Oratorium auf das Prächtigste aus, bringt an sichtbarer Stelle sein Wappen an, und, wie jedes reiche Kloster Fürstenzimmer für hohe Gäste einrichtet, so erhält auch die Kirche wie eine Hofkirche eine besonders hervorgehobene Fürstenloge.

Von den mittelalterlichen Ordensbauregeln, die zu dem veränderten Klosterleben und dem neuen Baustil nicht mehr passen wollen, geht man nur langsam ab. Einzelne Orden halten zäh am Alten fest und die Karthäuser geben nicht einmal den mittelalterlichen Lettner auf (Astheim, Neubau 1603). Der Jesuitenorden macht vorübergehend den Versuch, Bauschemen und Normalpläne aufzustellen,[3] ohne jedoch zu einer festen Ordensbauregel zu gelangen. Bei den vornehmen Orden der Augustiner und Benediktiner führt die Neigung zu Modernisierung und künstlerischer Ausstattung des Gotteshauses immer mehr dazu, sich über das Hergebrachte hinwegzusetzen. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts zeigt bei den Karmelitern ein strenges neuzeitliches Bauschema.[4] Andere Orden geben sich jetzt völlig frei der modernen Kunst hin, besonders die Benediktiner, die sich mit Neubauten nicht genug tun können. Bei der großen Bautätigkeit und

[1] Gailler, Vindelicia Sacra p. 254: Quandoquidem . . . Ecclesiae Parochiales aeque ac Cathedrales ad usum publicum pro omnibus Christianis ad frequentanda Divina mysteria constitutae et omni plebi credentium praeprimis necessariae sunt, Ecclesiae contra Regulares privati quasi iuris ad singularia quaedam Officia Divina, pro Choro vindelicet, et sacra solitudine: idcirco Parochiales Ecclesiae regulariter a Regularibus ubique separatae sunt . . . . — Orden, deren Aufgabe in der Seelsorge liegt, wie die Orden der Franziskanerregel, scheiden hier aus.

[2] Weingarten Chor 36 m, Langhaus 65 m, Zwiefalten Chor 31 m, Langhaus 60 m.

[3] „Instructio de usu idearum aedificiorum nostrae societatis" des Generals Mercurian (1573/80). Die Organisation wird nicht durchgeführt und es bleibt bei der Verfügung, daß die Pläne der neu zu errichtenden Bauten vom P. General eingesehen und genehmigt werden müssen. Duhr I, S. 603.

[4] Kirchen zu München (1657), Regensburg (1660), Würzburg (1662), Bamberg (1694).

dem engen Zusammenhang zwischen den einzelnen Klöstern entwickelt sich nun hier eine neuzeitliche Bautradition, ein ungeschriebenes, doch stark verbindliches Gesetz, so daß man angesichts der Verwandtschaft der Benediktinerkirchen des 18. Jahrhunderts: Weingarten, Ottobeuren, Rott, Neresheim, Wiblingen, von einem neuzeitlichen Benediktinertypus sprechen kann. Diese Tradition beruht weniger auf religiösen Zweckforderungen als auf künstlerischen Momenten. „Ansehen, Magnifizenz und Majestät“ sind die Anforderungen an ein Gotteshaus. Die mächtigen deutschen Stifte, deren Blick weit über die engeren Grenzen hinausreicht, gehen mit der Spitze der internationalen Kunstbewegung und verlangen von ihrer Kirche, daß sie vor Europa, vor den Kirchen von Rom und Paris bestehen und keinen Vergleich zu scheuen braucht. Sie wendet sich an das Auge des Kenners, an den Gebildeten, den Mann von Stand. So ist die Ordenskirche auch in diesem Sinne die Kirche der Herren. Das Ende der Epoche erhält seinen Charakter durch die Zisterzienser, die sich zum großen Teil ihre mittelalterlichen Kirchen erhalten haben und sie in den Siebziger und Achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts schonend restaurieren und neu ausstatten (Salem, Ebrach, Kaisheim).[1]

Innerhalb der zweiten großen Bauaufgabe, der Volkskirche, wird die Gattung der Predigerkirche,[2] wie sie in der Jesuitenkirche vorliegt, abgelöst von der Wallfahrtskirche. Diese tritt zuerst in Vermengung mit der Ordenskirche auf (Beispiel Polling), setzt aber dann nicht die Linie der mit Reliquien ausgestatteten mittelalterlichen Pfarr-, Kathedral-[3] und Klosterkirchen fort, sondern entwickelt sich aus der mittelalterlichen Grab- und Gnadenkapelle. Bauherrn sind auch hier fast ausschließlich die Klöster, von denen die meisten sich vom Ende des 17. Jahrhunderts ab eine Wallfahrtskirche angliedern. Größere Bedeutung als die vornehmen Benediktiner haben auf diesem Gebiet die dem Volk näherstehenden Orden der Prämonstratenser (Steinhausen, Steinbach, Wieskirche) und der Zisterzienser (Inchenhofen, Kappel, Vierzehnheiligen, Neubirnau).
Man kann die beiden Bauaufgaben Ordenskirche und Wallfahrtskirche in Parallele setzen mit den beiden großen Themen der neuzeitlichen Kirchenmusik, Messe und Passion. Bei den einen die Bindung durch die kirchliche Liturgie, die strenge Form, ein internationaler und entsprechend dem Ausgangspunkt der katholischen Religion romanischer Zug, bedingt durch die Grundlagen, den lateinischen

---

[1] Sie haben auch bei ihren Neubauten (Waldsassen, Schöntal) besonders in der Choranlage immer an den alten Traditionen festzuhalten versucht. Dagegen tragen sie kein Bedenken sich über die mittelalterliche Zisterzienservorschrift der Turmlosigkeit hinwegzusetzen.
[2] Für sie tritt im 17./18. Jahrhundert der Kongregationssaal ein.
[3] Beide Gattungen treten in der Neuzeit zurück.

Messetext und das neuzeitliche Kirchenideal, das von den römischen Kirchen St. Peter und Gesù ausgeht — Voraussetzungen und Anforderungen, die ein wirkliches Verstehen und Würdigen dem Gebildeten vorbehalten. Passion wie Wallfahrtskirche dagegen fußen auf altheimischen, volkstümlichen Religionsübungen und wenden sich an das breiteste Publikum. Das Liturgische tritt völlig in den Hintergrund. Bei der Wallfahrtskirche gilt es, den Rahmen zu schaffen für die Volksbräuche des Kirchfahrtens, wie sie sich bei den einzelnen Stämmen verschieden im Lauf der Jahrhunderte herausgebildet und vererbt haben. Einen Raum, den die ein⸗ und abziehenden Prozessionen der wallfahrtenden Gemeinden innen und außen umschreiten, wo das Volk ohne Unterschied der Person und des Standes zu jeder Tages⸗ und Nachtzeit beten und singen, den Chor betreten, den Altar rings umstehen, sich niederwerfen, das Gnadenbild berühren, umkreisen, auf den Knieen umrutschen kann, wo es seine Devotionstafeln aufhängen, Weihkerzen anzünden, Opfergeld einwerfen, seine Votivgeschenke niederstellen, seine Bittzettel ablegen darf. Die Wallfahrtskirche hat sich im 17. Jahrhundert ebenfalls von der Vermengung mit der Kloster⸗ und Pfarrkirche frei gemacht und gegen 1700 normalen Verhältnissen entsprechende Typen ausgebildet (Beispiel Vilgertshofen 1687). Je stärker die Architektur die Bewegungsmöglichkeiten, die die Volksbräuche und religiösen Übungen enthalten, aufgreift, desto mehr entfernt sie sich von dem internationalen katholischen Kirchentypus, von Klassik und Regeln und wird ein freier Tummelplatz der Phantasie und Gestaltungskraft des Baumeisters. Die letzten Bauten tragen ganz subjektiven Charakter als freieste Schöpfungen der Künstler wie als Gestaltwerden der Stammeseigentümlichkeiten: Vierzehnheiligen ist das fränkische, die Wieskirche das bayerisch⸗schwäbische Nationalheiligtum. Andrerseits zeigen sie in der großen Steigerung der Masse (Gesamtlänge von Vierzehnheiligen 64 m), mit Logen für den Abt, Stifterwappen, bevorzugten Plätzen für Standespersonen, eine Annäherung an die Gattung der Ordenskirche.

II.

Wie die Michaelskirche alle von der Folgezeit einzeln ausgebildeten Gattungen im Keim in sich enthält, so umfaßt die an Kontrasten reiche Persönlichkeit ihres Erbauers alle Gesinnungsmotive der folgenden Bauherrn. Auch hier sind die Linien wieder aus der Vergangenheit herzuleiten. Der mittelalterliche Fürst hat in der von ihm dotierten Kirche sein Wappen, seinen Grabstein mit der Bildnisfigur, die das Kirchenmodell hält, und einer auf den Kirchenbau hinweisenden Inschrift angebracht. Das Motiv, das dort in sakral-transzendentaler Verbrämung auftritt, spricht die Neuzeit unumwunden aus: Die Statue Wilhelms V. mit dem Kirchenmodell inmitten der Figuren hervorragender Herrscher fernerer und näherer Zeiten in den Nischen der Fassade von St. Michael und die in großen goldenen Buchstaben prangende Inschrift Guilielmus Patronus et Fundator sollen allen Zeiten den Ruhm des Bauherrn verkünden. Aber das Repräsentationsbedürfnis ist ganz durchsetzt mit Motiven der Frömmigkeit, schon in der Tatsache, daß der weltliche Fürst seinen Ruhm und den Inhalt seines Lebens statt in staatsmännischen oder kriegerischen Taten in der Stiftung einer Kirche sucht. Die Nähe des Mittelalters und die gleiche Vermengung von Repräsentation und Frömmigkeit zeigt das Relief der Neuburger Hofkirche (1607), wo sich das Herzogpaar in großen Figuren abbilden läßt, aber knieend, mit gefaltet erhobenen Händen nach der Weise mittelalterlicher Stifter — klein schwebt oben die Madonna. Ebenso die Bauinschriften dieser Zeit, wenn sie nach ausführlicher Nennung aller um den Bau verdienter Männer mit der mittelalterlichen Formel schließen: denen auch Gott wohl gnädig sei (Lengfurt 1613), oder wie die Verse, die der Würzburger Bischof Julius Echter in jeder Kirche, auch wenn er nur ein Gewölbe eingezogen, einen Turm ausgebaut hat, auf einer großen Inschriftplatte anbringen läßt, alle Verdienste des Bauherrn aufzählen und rühmen und in eine Mahnung der Religion treu zu bleiben ausklingen (Münnerstadt 1612, Aub 1615). Im spätern 17. Jahrhundert ist alles Sakrale abgestreift und das Motiv des Ruhms klar herausgestellt. Stolzer hat kein italienischer Renaissanceherrscher gesprochen als der Prälat aus dem Hause Rehlingen, der die Klosterkirche Wettenhausen baute und darin anschrieb (1683): Memoriam aeternam his qui post me futuri sunt relinquam. Die Folgezeit bringt noch eine Steigerung und sichert das irdische Gedächtnis des Bauherrn durch eine ganze Literatur, Festschriften mit Beschreibung und Abbildungen der Kirche, große allegorische Gedächtnisblätter in Stich oder Schabkunst, durch ausführliche Darstellung der Baugeschichte in der Klosterchronik und in der Vita des Abts, der sich stets mit dem Plan des Neubaus in der Hand porträtieren läßt, in der Kirche selbst durch

Anbringung profaner Porträts — in Wiblingen z. B. der Schwarz-Silhouetten der Klostervorstände. Gleichzeitig aber treten wieder transzendentale Motive auf. Schon dadurch erhält der Ruhm einen irrealen Zug, daß sein Maß in keinem Verhältnis mehr zum Verdienst des Trägers oder dem Wert des Objektes steht. Ein Münchener Jesuitenschauspiel[1] von 1715 verherrlicht die Errichtung der Mariensäule durch Maximilian I.: Haec est ergo, haec columna, Trajana celsior Et Atlante firmior. Cui Phoebus longe cedit Et Alcidis gloria. Grande fastigium: opus magnificum, Triumphalis, immortalis. . . . . Woher aber kommt dem bescheidenen Denkmal diese ungeheure Bedeutung? Durch die Idea, die der architectus Marianus hier gestaltet hat: Der Ruhm beginnt sich über die Gegenwart, über die Erde zu erheben. So wendet sich das Ruhmverlangen des Bauherrn ins Transzendente. Was er für sich selbst wünscht, verrät er in dem, was er seinem Vorgänger, dem mittelalterlichen Gründer und ersten Bauherrn der Kirche zu Teil werden läßt. Er erhebt die Gebeine der Stifter, setzt sie bei in einem prachtvollen Grabmal im Chor, als dessen Gegenstück er sein eigenes Grabdenkmal meißeln läßt, stellt ihre Idealfiguren auf in einer Herrichtung und an einer Stelle (in Obermarchtal z. B. auf dem Hochaltar), die eigentlich nur Heiligen zukommt. Wird ihnen hiemit ein ewiges, überirdisches Fortleben zugesprochen, so gewährt eine andere Wendung ihnen höchstes irdisches Leben. In der Loge neben dem Hochaltar werden die seit vielen hundert Jahren vermoderten Stifter als buntbemalte, panoptikumartige Stuckfiguren aufgestellt (Osterhofen 1730), in der Tracht der Gegenwart mit gepuderten Perücken, Spitzenkragen und Schönheitspflästerchen, wie wenn sie eben sich niedergekniet hätten, in der zufälligsten Geste, dem momentansten, sprechenden, lächelnden Ausdruck, die Damen sich fächelnd, den Rosenkranz durch die Finger gleiten lassend — ein metaphysischer Verewigungsdrang so stark wie der des alten Ägypten, nur in einer polar entgegengesetzten Form in Erscheinung tretend. Nicht nur unter dem Bilde des mittelalterlichen Stifters, auch unverhüllt spricht der neuzeitliche Bauherr sein Verewigungsverlangen aus, in beiden Wendungen: in seiner irdischen Erscheinung, wie er sich gibt und bewegt, läßt er sich mit seinem Konvent im Deckenbild malen und lebt für alle Zeiten auf der Erde fort, indem er jeden Besucher anspricht, auf den Kirchenplan, den er in Händen hält, weist und sich ihm als der Erbauer dieses Gotteshauses vorstellt — dabei kniet er mitten unter den Patronen der Kirche und den Heiligen seines Ordens wie ein Gleichberechtigter vor der Madonna, empfängt von ihr einen Gnadenblick, ein huldvolles Lächeln des Kindes — die Ehren Verklärter bereits für sich vorwegnehmend (Neubirnau 1746). So ist das Motiv irdischen Ruhmes ganz ins Transzendentale abgebogen.

[1] Cod. lat. Mon. 1692.

Wie die Repräsentation erfährt auch die Frömmigkeit ihre Entwicklung. Das Bild Wilhelms V., typisch für sein Zeitalter, zeigt eine Fülle frommer Züge. Der düstere, zur Melancholie neigende Fürst zieht sich zeitweise als Eremit in seine Schleißheimer Klausen zurück, wallfahrtet als Pilger gekleidet zu Fuß nach Andechs, mit vier Begleitern nach Loretto, holt die ekelhaftesten Bettler von den Straßen in seine Residenz, um ihnen die Füße zu waschen. Will uns diese Art, in der man den Blick auf das Publikum zu spüren meint, nicht liegen, so verrät sich der Gedanke des do ut des, wenn er eine Lobrede der Jesuiten wegen des Kirchenbaues abbricht mit den Worten: „Betet, daß ich das ewige Seelenheil erlange", und die Frömmigkeit wächst ins Unverständliche, wenn er allen Vorstellungen zum Trotz seine und des Landes Kassen völlig erschöpft, um den Kirchenbau so aufwändig als möglich durchzuführen, damit er „Gottes würdig" werde, und im Turmeinsturz des Jahres 1590 eine Warnung des Himmels sieht, weil die Kirche für die Majestät des hl. Michael zu klein gewesen sei. Aus dieser Überhitzung und Verquickung mit Nützlichkeitsgedanken, Prachtentfaltung und Ruhm[1] macht das 17. Jahrhundert das Motiv der Frömmigkeit frei. Es ist reine Devotion, wenn Ferdinand Maria zum Dank für die Geburt eines Thronerben die Münchener Theatinerkirche stiftet und der Mutter Gottes von Altötting eine große Wallfahrtskirche erbauen will. Das 18. Jahrhundert steigert das Motiv noch einmal und verleiht gerade dem Gedanken der Selbstaufgabe und Selbstverdemütigung starken Ausdruck, wenn es sich das Bild des Todes, der auch den höchsten Würdenträger ereilt, grausig realistisch vor Augen stellt als halbverwestes Gerippe mit Bischofsmütze und Bischofsstab, Sehnen und Haarbüschel noch an den Knochen klebend, wenn der Kirchenfürst noch bei Lebzeiten als Memento mori den eigenen Grabstein setzt und der Kardinal von Hutten sich auf ihm als der Sünder größten bezeichnet.[2] Damit erhält die Frömmigkeit aber wiederum den Beigeschmack des Gemachten, Geschauspielerten, der Rücksicht auf die repräsentative Wirkung.

Die gleichen Züge zeigen sich beim Volk. Am Ende des 16. und in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, schweren, durch furchtbare Pestjahre, Hungersnot, Viehseuchen, Kriegselend, unerklärliche Himmelserscheinungen geängsteten und erschütterten Zeiten, tragen die Devotionskapellen und frommen Stiftungen den Charakter des Präventivopfers zur Abwendung der Heimsuchungen, besonders der Pest, und Versöhnung der Gottheit: die Devotion tritt auf in Vermengung mit Nützlichkeits- und anderen weltlichen Motiven — es ist die Zeit, wo die

---

[1] „Dieser Bau (St. Michael) . . neben zeitlichem und großem geistlichen Nutzen auch zu herrlichem Ruhm und Ehre gereicht." (Brief des Jesuitenrektors an Wilhelm V., Gmelin S. 9.)
[2] In St. Peter in Bruchsal.

Oberammergauer als Pestopfer ihr regelmäßiges Passionsspiel geloben. Die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts kennt Beispiele einer reinen Frömmigkeit, die neben mittelalterlicher Religiosität bestehen können: der Bauer von Achberg, der niemals das Mauern gelernt hat, baut laetus, in simplicitate cordis sui, unter Zurückweisung jeder fremden Hilfe bei seinem Hof der Mutter Gottes eine Kapelle (1656);[1] beim Bau der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum (1661) haben „weil der Ort untauglich und bergig war... viel Fremde von weit entlegenen Orten hergekommen sich selbst erboten ohne Entgelt 4, 5, 6 und 8 Täg in die Arbeit zu stehen und den Berg abzutragen".[2] Auch das 18. Jahrhundert kennt solche Züge — das Künstlerbrüderpaar Asam baut aus eigenen Mitteln in München ein Votivkirchlein, dem Prediger von U. L. Frau in Günzburg, der mit einem Ratsverwandten durchs Land zieht, fließen reiche Gaben zu, so daß der Kirchenbau ins Werk gesetzt werden kann (1735),[3] zur Wieskirche (1746) fahren die Bauern aus 6 und 8 Stunden Entfernung unentgeltlich Material bei[4] — und wenn die Zahl der neu entstehenden Wallfahrten, die großartigen Kirchenfeste, die Größe und Pracht der Kirchen, die ungeheuren Volksmengen, die zu den Gnadenorten strömen, einen Maßstab abgeben, so hat sich die Frömmigkeit ins Ungemessene gesteigert. Aber die Wunder, zu deren Gedächtnis man eine große Wallfahrtskirche baut: daß das Gnadenbild die Augen auf- und zugemacht, die Gesichtsfarbe gewechselt habe, tragen trotz des Protokolls einer Sachverständigenkommission einen sehr fragwürdigen Charakter,[5] mit dem Wallfahrten werden höchst irdische Zwecke verknüpft, besonders auch medizinische, und einzelne Gnadenorte sorgen durch Broschüren und Veröffentlichung ihrer Heilerfolge angelegentlichst dafür, daß der Taumatourgos als Wundertäter und Helfer für alle möglichen Beschwerden bekannt wird, denn eine vielbesuchte Wallfahrtskirche war eine gute Einnahmequelle — die Frömmigkeit ist ins Materielle umgebogen und die kirchlichen Behörden sind gezwungen, mit den schärfsten Mitteln gegen solche Ausschreitungen und Verweltlichungen vorzugehen. Den Abstieg des ganzen Zeitalters mag ein Vergleich mit dem Mittelalter zeigen. 1445 erblickt im Obermaintal ein Hirte in der Abenddämmerung mitten auf dem Feld ein strahlendes Kind, umgeben von 14 andern Kindern.[6] Es ist bloß eine spätere Ausdeutung der Tatsache, daß man an dieser Stelle ein Kirchlein, den Vorläufer der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, baute, wenn die Legende weiterfährt, der Hirte habe beim zweitenmal

---

[1] Gailler, Vindelicia Sacra p. 327.
[2] Informatio von 1674, Kreisarchiv München A. R. II.
[3] Steichele-Schröder, Bistum Augsburg, V.
[4] Kalender f. kath. Christen 1854.
[5] Richter, Gnadenbach zu Maria Steinbach, Augsburg 1738.
[6] Jäck, Vierzehnheiligen.

auf Rat des Priesters die Erscheinung beschworen und von ihr die Antwort erhalten: „Wir sind die vierzehn Nothelfer und begehren eine Kapelle daselbst". 1704 verkündet eine visionäre Person, die heilige Dreifaltigkeit sei ihr erschienen und habe Bürgschaft verlangt, daß die Stadt München zur Errettung aus Kriegsnot innerhalb eines gewissen Termins einen Tempel weihe, und weitere Visionen bestimmen noch ganz genau den Platz, an dem dann wirklich die Dreifaltigkeitskirche erbaut wurde:[1] Aus der zarten transzendenten Frömmigkeit des Mittelalters ist ein Grobsinnliches geworden.

Die Betrachtung der einzelnen Erscheinungen ergibt zunächst, daß nicht das Mittelalter hier abbricht und dort, jenseits eines Strichs, die Neuzeit beginnt — diese wächst vielmehr aus jenem heraus wie die jungen Triebe aus dem alten Stock, dessen Blätter eines nach dem andern absterben. Innerhalb der neuen Epoche zeigt jede Generation ihre Herrenkirche und ihre Volkskirche, einen Zug zum Neuen und ein Festhalten am Alten, Repräsentationsbedürfnis und Frömmigkeit — keines der Motive ist einer einzelnen Phase spezifisch eigen. Ebensowenig könnte man etwa für das Volk allein das Konservative, Frömmigkeit, den Zug zum Ideellen in Anspruch nehmen und im Gegensatz zu ihm den Herren das Fortschrittliche, Repräsentative, den Blick auf das Irdische beilegen: ersichtlich gehen alle Elemente in jedem Zeitpunkt alle Verbindungen ein. Legt man das Prinzip des Fortschritts zugrund, so ist zum Beispiel wohl eine aufsteigende Linie zu ziehen von den Tagen Wilhelms V. zu der Frömmigkeit des Achbergbauern, aber damit bricht diese Gerade ab, denn man kann unmöglich das 18. Jahrhundert in seiner Gesamtheit als Steigerung der Frömmigkeit des 17. Jahrhunderts ansprechen, ebensowenig aber kann man es kurzerhand als Verfall bezeichnen. Und doch ist hier nicht Willkür und Zufall.

Nachdem wir Ordenskirche und Wallfahrtskirche, Bauregeln und künstlerische Freiheit, Repräsentation und Frömmigkeit einzeln in ihrer historischen Entwicklung durch die Epoche hindurch verfolgt haben, betrachten wir die Erscheinungen noch einmal in ihrer Gleichzeitigkeit nebeneinander (Tabelle S. 26). Es ergibt sich, daß in einer ersten Stufe die Gegensätze noch nicht entwickelt sind: Keine klare Scheidung zwischen Ordenskirche und Wallfahrtskirche, ein Schwanken zwischen festen Bauregeln und freier Gestaltung, in der Gesinnung Frömmigkeit und weltliche Motive ineinander übergehend. Eine zweite Stufe zeigt die einzelnen Erscheinungen voll ausgeprägt, die reine Ordenskirche wie die reine Wallfahrtskirche in Normaltypen, strenge Bindung in Ordensbauregeln neben ungehinderter künstlerischer Freiheit, Repräsentation einerseits, Frömmigkeit andererseits in

---

[1] Nock, Maria Anna Josepha Lindmayr, Regensburg.

	Frühstufe 1580 – 1650	Hochstufe 1650 – 1720	Spätstufe 1720 – 1780	
übersteigert			Wiblingen verschmilzt Ordenskirche mit Volkswallfahrtskirche Vierzehnheiligen verschmilzt Volkswallfahrts- mit Repräsentationskirche Benediktiner verschmelzen künstler. Freiheit m. neuer Ordensbautradition Zisterzienser verschmelzen alte Ordensbautradition mit künstl. Freiheit (Modernität) Abt v. Neubirnau verschmilzt Repräsentation m. Religiös-transzendentalem Kardinal v. Hutten verschmilzt Frömmigkeit mit Repräsentation Wallfahrtskult verschmilzt Frömmigkeit mit zeitlich. Nutzen	Ende des monumental. Kirchenbaues Mißbrauch des Religiösen Komödiantentum Aberglaube Materialismus Aufklärung neue Verinnerlichung der Religion
entwickelt		Obermarchtal reine Ordenskirche Vilgertshofen reine Wallfahrtskirche Benediktiner reine künstler. Freiheit Karmeliter reine Ordensbauregel Abt v. Wettenhausen reine Repräsentation Kurfürst Ferdinand Maria, Achbergbauer } reine Frömmigkeit		
unentwickelt	St. Michael, Polling } vermengen { Ordenskirche u. Wallfahrtskirche Ordenskirchen } vermengen { Ordensbauregeln m. künstl. Freiheit Wilhelm V. Pestkapellen } vermengen { Frömmigkeit, Nutzen und Repräsentation			

reiner Ausformung. In der Übersteigerung, in die die dritte, die Spätstufe, die Motive drängt, verlieren sie ihre klare Bestimmtheit. Sie überwuchern ihre Grenzen so, daß sie das Gegensätzliche in sich aufnehmen, sich mit ihm verschmelzen. Die große Ordenskirche begnügt sich nicht mehr mit ihrer eigenen Aufgabe, sie will auch die der Wallfahrtskirche mit übernehmen, die Wallfahrtskirche stellt sich in den Dienst herrenmäßiger Repräsentation, wie sie der Hof- oder Ordenskirche zukommt. Die künstlerische Freiheit bindet sich selbst in einer neuen Bautradition, die alten Ordensbauregeln öffnen sich der Modernität. Weltliche Repräsentation übersteigert sich ins Religiös-Transzendentale, die Frömmigkeit schlägt in den Riesenmaßen der Wallfahrtsdome, dem Schaugepränge der Feste in Grenzenlosigkeit und Überhitzung ins Weltliche um. Alle Erscheinungen haben in ihrer Maßlosigkeit und Verunklärung etwas Flimmerndes, Unfaßbares bekommen. Als Bahn der Entwicklung ergibt sich eine Kurve, die zu einem Scheitelpunkt aufsteigt und dann jäh abstürzt. Gleich nach jenen Grenzüberschreitungen allgemeine Führungslosigkeit und Zersetzung, Erlöschen der monumentalen Bautätigkeit, Auflösung in Aberglaube, Komödiantentum, krassen Materialismus. Aus dem absterbenden Stamm kommen die ersten Keime eines Neuen hervor, Aufklärung und Verinnerlichung der Religion durch die Aufklärungstheologie (mit stark nationalem Einschlag, z. B. der Forderung der deutschen Messe), Grundlagen der Kultur der folgenden Epoche.

BAUMEISTER
UND BAUHERREN

I.

Am Ende einer Entwicklung, die sich zuerst an Individuen, dann innerhalb großer Künstlerfamilien vollzog, steht der deutsche Baumeister des ausgehenden Mittelalters als eine von der Gebundenheit und Dunkelheit des Handwerks befreite, vielseitige und bürgerlich hochgeachtete Persönlichkeit. Den Steinmetz und Baumeister Burkhard Engelberg (gest. 1512) rühmt die Inschrift auf dem Grabstein in St. Ulrich, seinem Hauptbau, als „viel kunstreichen Architektor, der Stadt Augsburg Werk= und St. Ulrichs Gebäu Meister." Die Titel bezeichnen die zwei Seiten seiner Tätigkeit: Das Handwerk, aus dem er herauskam, das er selbst ausübte (Brunnen, Sakramentshaus); in ihm nahm er eine gehobene Stellung ein als Werkmeister der Steinmetzhütte, der ein Bau übertragen wurde, für die er Werkzeichnungen und Pläne entwarf, so daß er Baumeister heißen konnte. Als solcher aber wächst er über das Handwerk hinaus. Wegen seiner „Kunst" hat man ihn bei auswärtigen Bauten, die andern Werk= und Baumeistern unterstanden, angerufen, um Rat in konstruktiven Fragen, z. B. bei der Unterfahrung des Ulmer Münsterturms, wie um Unterstützung in künstlerischen Dingen, als er für den Ausbau des Bozener Stadtkirchturms ein „Visier" liefern mußte. Für diese zum Handwerk hinzugekommene Seite hat die deutsche Sprache nur Umschreibungen, wie „kunstreicher Baumeister"; da bietet ihr die neue Zeit für den vorhandenen Begriff das Wort in der klassisch=antiken Bezeichnung „Architektor".

Dies ist nur eine kleine Erscheinung des großen Vorgangs. Als das 16. Jahrhundert anfing wie über alles so auch über den Baumeister nachzudenken, das heißt sein Bild sich begrifflich klar zu machen, — und das ist eben der Beginn der Neuzeit — rief ihm der Humanist zu: Spart euch die Mühe, das was euch vorschwebt zu formulieren, was ihr sagen wollt und viel besser, als ihr es wißt, haben bereits die Alten ausgesprochen. Im Vitruv ist das Bild des „idealen" Baumeisters entworfen. In zwei Dingen, heißt es dort,[1] hat die Architektur ihren Ursprung, in der Fabrica, das ist der Handarbeit, ohne deren Kenntnis der Baumeister von den Bauleuten verlacht wird und „nit weiter denn allein den Schatten erlangt", und in der „Kunst", ohne die die „gemeinen Werkmeister" „wie die Blinden wandeln und irrgehen". Das ist das Neue: das Können des mittelalterlichen Baumeisters war empirisch, begründet auf jahrhundertalten Hüttentraditionen, praktischen

[1] Das Folgende nach Rivius, Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548 (Widmung, 1. Buch 1. Kap.) und Graf Reinhart von Solms, Kurtzer Auszug und Überschlag einen Bau aufzustellen, Mainz 1535 (Dialog zwischen einem vitruvianischen Architekten und einem jungen Baumeister, abgedruckt bei Rivius, Architektur, Nürnberg 1547. Vergl. Jaehns, Geschichte der Kriegswissenschaften, München 1890).

Erfahrungen und ausgeprobten Vorteilen. Vom neuzeitlichen Architekten wird „Wissenschaft“ verlangt. Daß er seiner Kunst ein „gewiß Fundament habe“, „genugsame Rechenschaft wisse zu geben, warum er dieses also und jenes auf eine andere Manier geordnet und eingeteilt habe“, ist der immer wiederkehrende Grundgedanke. So lauten die Forderungen: der „vitruvianische Architekt“ muß „für das allererst gelehrt sein und der Schrift wohl erfahren“. Einmal damit er die Bücher der Alten lesen könne, denn dort ist „die ganze Kunst in kurzer Summa als in einem klaren Spiegel für Augen fürgelegt“, sie sind „der rechte wahrhafte Grund und allergewissest Fundament aller der Architektur angehörigen Künsten“, „eine getreue unbetrügliche Wegleitung und Anweisung“. Und dann, damit er selbst im Stande sei Bücher zu schreiben und andere zu lehren. Er muß sich auf das „Malen und Reißen“ verstehen, daß er „jedes Werk desto augenscheinlicher und zu besserm Verstand entwerfen“, ein „Visier“ machen kann. Er muß in der Geometrie, Perspektive, Arithmetik, überhaupt aller „künstlichen mathematischen Spekulation“ zuhause sein. „Der Historien oder alten Geschicht soll er voraus ziemlich Wissen haben, daß er mancherlei Zier, damit die Gebäu hübscher und reichlicher aufgemacht werden mögen, aus alten Historien wisse anzuzeigen“. Endlich muß er Bescheid wissen in der Philosophie, nicht nur wegen der Physik, die sie lehrt: sie erst macht ihn zu dem ganzen, abgerundeten Menschen, der der Architekt sein soll, ein freies aufrechtes Gemüt, ehrbar, nicht geizig, nicht geldgierig. Alle diese Künste, meint Vitruv, hängen zusammen wie eine in sich geschlossene Kette, aus der kein Glied weggelassen werden kann. Darum können sie auch in einer Person vereinigt werden; der Baumeister braucht ja von jeder Kunst nur so viel zu wissen, als ihm „zu seinem Vornehmen dienstlich sein mag“, er braucht nicht in jeder ein „sonderlicher Werkmann, aufs höchst bericht“, sondern nur „nit gar unerfahren“ zu sein.

So hat die Neuzeit gleich zu Anfang das Bild ihres vollkommenen Architekten aufgerichtet — mehr als das: im vollkommenen Architekten ihr Ideal des künstlerisch-schöpferischen Menschen. Eine Zeit, die selbst nicht das Bild des Schöpfertums vor Augen hat, kann ein solches Ideal weder konzipieren noch rezipieren. Nicht das Deutschland der Generation Herlin, Wolgemut, Holbein d. Ä. hat dieses antike Ideal übernommen, Dürer mußte dagewesen sein und man könnte sagen, es ist sein Spiegelbild. Das was er „von selbst“ geworden ist, stellt das Zeitalter als bewußte Forderung und zu wollendes Ziel auf, nur unter dem Bild des Architekten.

Es wäre kein Ideal, wenn es von der Wirklichkeit erreicht würde. Zunächst beruft sich die Zeit auf den zuletzt angeführten Gedanken Vitruvs und räumt jedem, der eine oder einige der Anforderungen erfüllt, das Recht des „Angebers“

eines Baues[1] ein. Reisen in fremden Ländern, die Besichtigung vorbildlicher Bauten alter und neuer Zeit, das Studium der antiken Schriften bilden den Kenner= und Humanisten=Architekten, der vor allem das Recht „die Werk anderer Künstler zu urteilen, judizieren, schätzen und approbieren, auch loben oder schelten" für sich in Anspruch nimmt. Weltbewanderte Reisende, Patrizier, Adlige, Äbte stellen diese Gattung dar und nicht zuletzt die deutschen Fürsten mit ihren gelehrten Beratern: sie lesen in Vitruvs Widmung an Kaiser Augustus, „daß die Majestät nit allein allen Fleiß anwendet auf friedliche Regierung ..... sondern auch Lust und Gefallen hab die ... Gebäu ... zu verordnen ...., daß die Großmächtigkeit des gewaltigen Reichs durch mancherlei gewaltige herrliche Gebäu jedermann kund getan werde", und sehen gleich den italienischen Höfen in dem Interesse für Kunst und Bauen neben der persönlichen Liebhaberei eine Standespflicht. Die Ergänzung dazu bildet der Mathematikerarchitekt, der seinen Ausgang nimmt von den Wissenschaften der Geometrie, Perspektive, Mechanik und Statik, zu denen die Feldmeß=, Festungsbau= und Kriegskunst, Geschützkunde, Büchsen=macherei und technische Physik gehören. Der Mathematiker, Arzt und Natur=forscher Rivius vertritt als erster die Gattung.
Den gelehrten Architekten, die sich aller „Werkleut als eines bequemen Instruments oder Werkzeugs" bedienen, stehen die Handarbeiter gegenüber, „künstliche", die Dekorateur=Architekten, Maler, Bildhauer, Stukkateure, Kistler, die ursprüng=lich nur für einen Teil der Ausstattung berufen sich fähig halten für den ganzen Bau ein Visier zu entwerfen und den Angeber zu machen (Beispiel Flötner), und „gemeine" Werkmeisterarchitekten, die Steinmetzen und Maurermeister, die sich vom Fachhandwerk her hinaufarbeiten.[2] So entstehen Bauten, — das erste Beispiel ist die Fuggerkapelle in Augsburg — an denen so und so viele Köpfe nach eigenen Ideen arbeiten, und deren Wesen darin besteht, daß man den Anteil des einen von dem des andern nicht trennen und keinen einzelnen Angeber namhaft machen kann; die Fäden laufen allein im Bauherrn zusammen, der selbst Gelehrten=architekt seine Ideen eventuell mit Zirkel und Lineal aufzeichnet, ein Vorbild bestimmt, Künstler auswählt und beruft, Entwürfe annimmt, ablehnt oder ändert und die administrative und ökonomische Leitung in Händen hat.

Dieses Bild zeigt die erste Periode des Kirchenbaues (Tabellen Seite 34, 36, 38). Unter den Bauherrn steht an erster Stelle der Fürst, in München bei St. Michael

---

[1] „Und nenne ich den einen Angeber eines Baues, der Rat gibt und genugsamen, gründlichen Ursachen, wie ein solcher Bau fürzunehmen oder gemacht werden soll, und soll ein jeder solcher Bau erstlichen von diesem Angeber oder Architektor geordnet werden." Solms=Rivius, Dialog.

[2] Sie stehen an letzter Stelle, denn für das 16. Jahrhundert ist das Handwerkliche selbstverständliche Voraussetzung, aller Ton liegt auf dem Neuen, dem „Wissen" und der „Kunst".

	Deutsche Kirchenbaumeister						Fremde Kirchenbaumeister	
1580 bis 1600	Pater *Simon Hiendl* * Ingolstadt 1550 † München 1612 München St. Michael 1583	*Wolfgang Miller* * Augsburg 1537 München St. Michael 1583				*Jacob Bader* München Steinmetz bei St. Michael 1586	*Friedrich Sustris* * Amsterdam 1524 † München 1599 ausgebildet in Florenz und Venedig, seit 1569 in Deutschland Dachau Pfarrk. Umbau 1585 München St. Michael ab 90	Pater *Jos. Valeriani* * Aquila 1542 München St. Michael 1592
1600 bis 1620			*Hans Krumper* * Weilheim c. 1570 † München 1634 1590 in Italien Polling Augustinerstiftskirche Turm 1607 Köln Jesuitenkirche, Entwurf Idea Bavarica III 17			Polling b. Turmbau 1607 *Melchior Bader* Polling beim Turmbau 07		
1620 bis 1650		*Wolf König* Traunstein Salinenkapelle 1630 Mariaeck Wallfahrtskirche 35 Traunstein Gottesackerkirche 39	München Paulanerkirche St. Karl-Borromäus 21 Freising Dom Umbau 21 Dachau Pfarrkirche 24 Weilheim Pfarrkirche 24 Beuerberg Augustinerstiftskirche (?) 28	*Veit Schmidt* aus Wessobrunn München Augustinerkirche Umbau 1620 Neuötting Pfarrkirche Gewölbe 22 Tuntenhausen Wallfahrtskirche 28	Jesuiten-Bruder *Johannes Holl* * Berlin-Kölln † Landsberg 1648 Ingolstadt Jesuitenkirche Umbau 1624 Mindelheim Jesuitenkirche 25 Landshut Jesuitenkirche 31	*Isaak Bader* Beuerberg Gutachter beim Einsturz der Stiftskirche 1628 Burghausen Jesuitenkirche 29		
Grundfach u. Heimat	Gelehrter Mathematiker Bayern	Maurermeister Bayern	Bildhauer Bayern	Maurermeister u. Stukkateur Bayern	Schreiner Mark Brandenburg	bayerische Maurermeisterfamilie	Dekorateur Niederlande	Gelehrter, Ingenieur und Festungsbaumeister Italien

Wilhelm V., bei der Würzburger Universitätskirche Bischof Julius Echter von Mespelbrunn, bei der Neuburger Hofkirche Herzog Wolfgang Wilhelm; durch Studien im Ausland und den Verkehr mit Künstlern zu Kennern gebildet, Liebhaber des Altertums, Sammler von Antiken, Büchern, architektonischen Schriften und Abbildungswerken,[1] voll Interesse für die Entwürfe, die Auswahl der Künstler, den Fortgang der Arbeiten, ja selbst die Details der Bauführung: Wilhelm V. bestellt eigenhändig — solche Zettel sind noch erhalten — Bauholz, Backsteine und Maurer, Wolfgang Wilhelm leitet mit Sachkenntnis die Kommissionssitzungen, vermittelt den Bauplan und bestimmt die Einzelheiten der Stuckdekoration.[2] Von bauenden Klostervorständen ist der Münchener Jesuitenrektor S. Hiendl, geometriae architectonicaeque instructus artibus,[3] also Mathematikerarchitekt, vom frühen Morgen ab auf der Baustelle und man klagt darüber, daß er für nichts mehr Aufmerksamkeit hat, sondern immer Konstruktionen und Berechnungen vor sich hinkritzelt. Die Jesuitenkirche in Aschaffenburg (1619) scheint P. Ziegler allein mit einem örtlichen Maurermeister gebaut zu haben und vom Pollinger Abt Kilian ist überliefert, daß er eigenhändig Risse und Zeichnungen für den Umbau seiner Kirche angefertigt hat.[4]

Als Künstlerarchitekten erscheinen in München und Würzburg niederländische Italisten. Der Malerdekorateur Friedrich Sustris hat jedenfalls ab 1590 den Bau von St. Michael geleitet und die Entwürfe zu Querhaus und Chor gefertigt, die Universitätskirche dürfte in der Hauptsache nach den Plänen des in Mainz ansässig gewordenen Bildhauers und Baumeisters Georg Robin[5] ausgeführt sein. Nach 1600 erscheinen statt der fremden deutsche Meister. In München fertigt der Erzgießer und Bildhauer Hans Krumper[6] aus Weilheim, Sustris Schwiegersohn und Nachfolger als Baumeister des alten Herzogs Wilhelm V., die Entwürfe für den Turmbau in Polling, die Paulanerkirche in der Au, die Pfarrkirche in

---

[1] Aus dem Ficklerschen Inventar (1598) der Münchener Hofbibliothek (Cod. germ. Mon. 2133) p. 8b: Nr. 101 Vitruv, herausgeg. v. Barbaro. 102. Baumeisterei Vitruvii, lateinische Ausgabe. Nr. 103. Ein groß Buch . . . von gestochnen Stücken der Stadt Rom und derselbigen sonderbaren alten Gebäuen und Ruinen. Nr. 104. Libro d'Antonio Labacco appartenente a L'architettura. . . Nr. 105. Etliche Stück altrömischer Gebäu, teils in Grund gelegt, teils wie die gewesen und teils noch sein. Nr. 106. Architecture Buch etlicher Gebäu, Triumphbögen, Portichen u. anderer römischer Gebäu in Kupfer gestochen, teils von freier Hand gerissen. Nr. 107. Architecture de Marc Vitruve, Paris 1547. Nr. 108. L'Architettura di Leon Batt. Alberti, Florenz 1550. Nr. 109. Il primo Libro D'Architettura di Seb. Serlio, Paris 1545. Nr. 112. Vitruvius in welsche Sprach transferiert, mit der Hand geschrieben. Nr. 114. Architekturbuch in Kupfer gestochen Jacobi Antrouvety (Ducerceau), Aureliae 1549. Nr. 115. Livre extraordinaire d'Architecture de Seb. Serlio, à Lyon.

[2] Braun, Kirchenbauten der deutschen Jesuiten, II.

[3] Vergleiche (auch zum Folgenden) Frankl im Münchener Jahrbuch der bild. Kunst X, 1916/18.

[4] Gelasius, Wunder . . . Baum . . . zu Pollingen, 1728.

[5] Vergl. Schrohe in Beiträge z. Gesch. der Stadt Mainz, 2, 1912.

[6] Trautmann, Herzog Wilhelm V. als Kunstfreund, bei Kronseder, Lesebuch z. Gesch. Bayerns, 1906.

SCHWABEN FRÜHSTUFE

	Deutsche Kirchenbaumeister			Fremde Kirchenbaumeister		
1580 bis 1600						
1600 bis 1620	*Sigmund Doctor* Neuburg Jesuitenkirche 1607 Köln Jesuitenkirche Entwurf Idea Bavarica II (?) 17 Burglengenfeld Schloßkapelle 19	*Joseph Heinz* * Bern 1564 † Prag 1609 ausgebildet in Italien Neuburg Jesuitenkirche 1607 Haunsheim Pfarrkirche 08 Dillingen Jesuitenkirche (?) 08	*Mathias Kager* * München 1566 † Augsburg 1634 1598 in Italien Innsbruck Jesuitenkirche 1619	*Gilg Vältin* * Roveredo seit 1598 in Neuburg tätig Neuburg Jesuitenkirche 1607 Burglengenfeld Schloßkapelle (?) 19	*Johann und Albert Alberthaler* aus Graubünden, nachweisbar 1603—43 Haunsheim Pfarrkirche 1608 Dillingen Jesuitenk. 10 Eichstätt Schutzengelkirche 17 Innsbruck Jesuitenk. 19 Dillingen Pfarrkirche 19	
1620 bis 1650			Zwiefalten Benediktinerkirche Umbau 23		Neuburg Jesuitenkirche Turm 24	*Martin u. Albrecht Barbieri (Balbierer)* aus Roveredo Weissenau Prämonstratenserkirche Chor 1628 Thurtal Neu St. Johann 42
Grundfach u. Heimat	Maurermeister Schwaben	Maler Schweiz	Dekorateur Bayern	Maurermeister Oberitalien	Maurermeister Oberitalien	Oberitalienisch-schwäbische Maurermeisterfamilie

Dachau[1] und Weilheim.[2] Die Pläne für Neuburg, Haunsheim[3] und vielleicht auch Dillingen hat der Kammermaler und Antikenkäufer Kaiser Rudolphs II., Joseph Heinz, die für die Innsbrucker Jesuitenkirche und den Umbau von Zwie=falten der Augsburger Malerdekorateur Mathias Kager gemacht. Für das Können der beiden letzten zeugt, daß der „Werkmeister"[4] Elias Holl sie für Fassaden=entwürfe in Anspruch genommen hat. Der Kistler und Laienbruder Johannes Holl baut 1631 die Landshuter Jesuitenkirche.

Bei St. Michael, wo so viele Künstler, die vom Bauhandwerk nichts verstehen, Visiere machen, und alle möglichen Leute, darunter ebenso unklare Köpfe wie der Bauherr selbst Ideen angeben und Anordnungen treffen, fällt dem, der die Idee ins Werk setzen soll, die schwierigste Aufgabe zu. Büchermathematik und Bücherwissenschaft nützen nichts, wenn die Handwerkstechnik fehlt. Der Mann, der sagen kann, was ausführbar ist und wie es konstruiert werden muß, um ins Werk gesetzt zu werden, spricht nach allen Visieren und Entwürfen das letzte Wort — auch im Künstlerischen, denn das ist eins mit dem Konstruktiven — und entwirft den endgültigen Plan. So verdient Wolfgang Miller, als Steinmetz=Werk=meister direkter Abkömmling der mittelalterlichen Baumeister, der aus der alten deutschen Hüttentradition heraus es wagt die Riesentonne von St. Michael zu wölben, mit hoher Achtung unter den deutschen Baumeistern genannt zu werden. Die Zeitgenossen wußten, wem das Hauptverdienst am Bau zukommt, der Bau=herr selbst ehrte den Meister, indem er ihn porträtieren und das Bild deutschem Brauch gemäß, wie Meister Stettheimers Kopf an St. Martin in Landshut, Jörg Ganghofers Bildnis in der Münchener Frauenkirche angebracht ist, mit der Unterschrift, daß 1585 Wolfgang Miller, ein Steinmetz, seines Alters 48 Jahr, die Kirche und das Kollegium erbaute, in St. Michael aufhängen ließ. Miller hatte das Unglück, daß sein Turm 1590 einstürzte; man hat ihn, den verantwortlichen Baumeister, dafür ins Gefängnis geworfen und, in Ungnade gefallen, ist er um den verdienten Ruhm gekommen. In Würzburg steht an seiner Stelle der Stein=metz und Stadtbaumeister Wolf Behringer — dort stürzt das schmale Gewölbe

[1] Archivalisch.

[2] Die Zuschreibung stützt sich darauf, daß Herzog Wilhelm das Visier, nach dem die Kirche gebaut worden ist, hat machen lassen (archivalisch), daß sich unter den Kölner Plänen neben der für Krumper gesicherten Idea III Bavarica der Kostenvoranschlag für eine einschiffige, mit einem Tonnengewölbe eingedeckte und von Seitenkapellen begleitete Kirche, also gleich Weilheim, findet, (vergl. Braun in Stimmen aus Maria Laach 1909; deshalb kommt auch Beuerberg für Krumper in Betracht) und daß Krumper mit einer Stiftung unter den Guttätern des Kirchenbaus erscheint. Die neu aufgetauchten Krumper=Zeichnungen (Feulner in den Sitzungsberichten d. Münchener Kunstwiss. Gesellschaft, Kunst=chronik 1921) lassen keinen Zweifel mehr an seiner Autorschaft.

[3] Schröder im Dillinger Jahrbuch XXX, 1917.

[4] So nennt ihn Sandrart in der Teutschen Akademie.

	Deutsche Kirchenbaumeister		Fremde Kirchenbaumeister			
1580 bis 1600	*Wolfgang Behringer* nachweisbar 1582 — 1600 tätig in Würzburg Würzburg Universitätskirche 1582 Hofheim Stadtkirche Turm (?) 93 Weikersheim Schloßkapelle 96		*Georg Robin* aus Flandern, seit 1575 Mainzischer Baumeister Mainz St. Gangolf c. 1580 Würzburg Kirche des Juliusspitals c. 80 Würzburg Universitätskirche 82			
1600 bis 1620		Pater *Reinhard Ziegler* Köln Jesuitenkirche Entwurf Idea Moguntina 1617 Aschaffenburg Jesuitenkirche 19		*Lazaro Augustino* Würzburg Dom Gewölbe 1606 Unterzell Prämonstratenserinnenkirche 09 Dettelbach Wallfahrtskirche 11 Frickenhausen Pfarrkirche 13		
1620 bis 1650					*Giovanni Bonalino* seit 1615 in Bamberg tätig Eibelstadt Pfarrk. 1624 Würzburg Universitätskirche Gewölbe 27 Bamberg St. Stephan Chor 28 Bamberg Kapuzinerkirche (abgebrochen 1878)	
Grundfach u. Heimat	Steinmetz und Maurermeister Franken	Gelehrter Deutschland	Bildhauer u. Maler Niederlande	Maurermeister Oberitalien	Maurermeister Oberitalien	

schon 1617 ein, ein Maßstab für Millers Leistung — in Neuburg dürfte diese Funktion dem Hofbaumeister Sigmund Doctor zufallen. Seit Beginn des 17. Jahrhunderts wird die absterbende deutsche Handwerkstradition, die nur in Bayern noch Leben zeigt, abgelöst von der neuzeitlichen Schulung, die oberitalienische Muratori nach Deutschland herüberbringen. Im Schwäbischen fallen den Graubündner Maurermeistern Gilg Vältin und Hans Alberthaler, im Fränkischen Lazaro Augustino und Giovanni Bonalino die modernen Aufträge zu.

So eröffnet diese Zeit auch für den Kirchenbau die drei Gattungen des Gelehrten-, des Dekorateur- und des Werkmeisterarchitekten. Als gemeinsames Merkmal aller dieser Meister ergibt sich zunächst ihre Unvollkommenheit: die einen haben das Wissen, die andern die Kunst, die dritten das Handwerk, keiner vereinigt die drei Gebiete so in sich, daß er mit Recht sich einen vitruvianischen Architekten nennen könnte. Daher der durchschnittliche Tiefstand der Baukunst.[1] Die führenden Erscheinungen der Periode sind die Dekorateurarchitekten, Sustris und Robin, Heinz und Krumper. Ohne einen Werkmeister, der mehr als die bloße Ausführung versteht und ihnen das Konstruktive in der Hauptsache abnimmt, kämen sie kaum zurecht; als Krumper 1626 wegen des eingestürzten Gewölbes der Universitätskirche nach Würzburg gerufen wird, nimmt er einen Maurermeister mit. Daß die einen Ausländer, die andern Deutsche sind, macht nicht allzuviel aus; die italienische Schulung ist allen gemeinsam und die Deutschen gehen in der Heimat in dem Kreise der Fremden auf, an deren Kunst sie anknüpfen. Sicher haben sie eine gewisse Fühlung mit der heimischen Überlieferung und dieser suchen sich auch die Fremden anzupassen, aber auf beiden Seiten tritt das Moderne so stark in den Vordergrund, daß sie nicht als Fortsetzer des Alten, sondern als Begründer einer neuen heimischen Tradition erscheinen. Im Grunde sind sie alle, Fremde wie Deutsche, Wanderkünstler, bedingt durch die wirtschaftlichen Verhältnisse. Wie der Schweizer Heinz zwischen Italien, Augsburg und Prag wechselt und der Berliner Jesuitenkonvertit Johannes Holl nach Süddeutschland verschlagen wird, so könnte auch Kager weiter ziehen als von München bis Augsburg und Krumper wäre, wenn es sich 1617 mit Köln gemacht hätte, vielleicht der Begründer einer niederrheinischen Tradition geworden. Endlich liegt über ihnen allen ein Dunkel, nicht infolge mangelhafter Forschung oder einer besonderen Ungunst der Verhältnisse: es ist das Wesen der Periode, daß es von ihnen nichts zu wissen gibt als den Namen, der eine lose Reihe von Werken zusammenfaßt.

[1] Scamozzi, Architettura, Libr. III Cap. VIII p. 251 von Deutschland: . . . . vi sono pochissimi Architetti e persone di sapere e di autorità che la intendino presso che bene; anzi per la maggior parte certi Capimastri, che dalla nostra Italia passano in quelle parti, e dano d'intendere quello che vogliono; e perciò le cose vanno per un certo ordinario, e quasi alla peggio.

Gegen das Ende des Abschnitts verwischt sich das Bild: in Umbauten wie Polling wird die altheimische Kunst unmittelbar mit der modernen verknüpft, die Wanderkünstler machen sich seßhaft, Werkmeister, die sich vom Fachhandwerk heraufgearbeitet haben, treten mit selbständigen Bauten auf, wie Veit Schmidt in Tuntenhausen, Alberthaler mit der Dillinger Pfarrkirche, und statt der Einzel-erscheinungen zeigen sich bereits Anfänge von Künstlerschulen und Künstler-familien. Das ist der Unterbau, auf dem sich die folgende Stufe erhebt.

II.

Der Wurzellosigkeit und den Zwittern, die nicht wissen wo sie hingehören, Bauherrn und Gelehrten, die sich als Künstler, Malern und Bildhauern, die sich als Baumeister aufspielen, macht der dreißigjährige Krieg, den gesamten deutschen Volkskörper reinigend, ein Ende; er führt alle Verhältnisse, Menschen und Ideen auf eine solide Sachlichkeit zurück. Der Baumeister des neuen Zeit-abschnitts, der mit 1650 beginnt, wächst aus dem Handwerk, wie es sich vom Meister auf den Gesellen, vom Vater auf den Sohn fortpflanzt, heraus und die großen Werkmeisterfamilien, die durch Heimatrecht, Zunftgesetze, wirtschaft-liche und Familienverhältnisse fest an die Landschaft gebunden sind, geben der Periode das Gepräge. (Tabellen Seite 41, 43, 45.) Übergangsglieder bilden Familien wie die Bader in München, aus der wir Mitglieder beim Bau von St. Michael und unter Krumper, um 1630 einen selbständigen Hofmaurer-meister (vergl. S. 34) und in Konstantin, dem Erbauer der Wallfahrtskirche Maria Birnbaum, einen Künstler in der alten Fachverbindung Steinmetz-Bau-meister[1] kennen; im Schwäbischen die Familie Barbieri (Balbierer), die mit Julius (Klosterkirche Isny) Bedeutung gewinnt. Hier liegt schon die Struktur vor, die man an den großen, vollentwickelten Familien deutlich erkennt: ein Stamm-vater, der noch ganz im Handwerk steht, so daß er gelegentlich bloß als Maurer-meister die Pläne anderer ausführt, der sich durch Tüchtigkeit und Betriebsamkeit einen Namen verschafft und den Weg in die Hauptstadt der Landschaft findet, führt die Familie in die Geschichte ein. In Bayern eröffnet eine solche Familie Kaspar Zuccalli[2] aus Roveredo, der als Münchener Hofmaurermeister stirbt, in Schwaben Michael Beer aus Au in Vorarlberg,[3] der den Dom von Kempten zu bauen beginnt, in der Ecke zwischen Oberpfalz und Oberfranken Georg

---

[1] Archivalisch. Ein Grabstein von seiner Hand in der Kirche zu Beiharting (1639).
[2] Paulus, Henrico Zuccalli, Straßburg 1912.
[3] Pfeiffer in Württ. Vierteljahrshefte für Landesgeschichte N. F. XIII u. Württ. Kunstdenkmale, Donaukreis.

BAYERN HOCHSTUFE

	Deutsche	Fremde Kirchenbaumeister				
1650 bis 1675	*Konstantin Bader* tätig in München Deggendorf Pfarrkirche 1655 Niederschönenfeld Zisterzienserinnenkirche Umbau 59 Maria Birnbaum Wallfahrtskirche 61	*Kaspar Zuccalli* * Roveredo c. 1629 † München 1678 seit c. 1648 in Bayern Gars Augustiner-Chorherrnkirche 1661 Hilgertshausen Pfarrkirche 66 Traunstein Pfarrkirche 75		*Henrico Zuccalli* * Roveredo 1642 † München 1724 seit 1669 in Bayern 1684 in Paris Altötting Wallfahrtskirche 1674	(*Bartolomeo Viscardi* Burghausen Kloster 1651)	*Agostino Barelli* * Bologna 1627 † Bologna 1662—74 in Bayern München Theatinerkirche Bauleitung 1663—74
1675 bis 1700			*Lorenzo Sciasca* Herrenchiemsee Benediktinerkirche 1680 Weyarn Augustinerkirche 87 Gmund Pfarrkirche 88 Traunstein Pfarrkirche, nach Brand wieder aufgebaut 1704 *Antonio Riva* † Bonn 1714 Vilshofen Wallfahrtskirche 91	München Theatinerkirche Ausbau seit 74		
1700 bis 1720				Ettal Benediktinerkirche Umbau 09 Schleißheim Franziskanerkirche 17	*Giovanni Antonio Viscardi* * 1647 † München 1713 seit 1676 in Bayern Freistadt Wallfahrtskirche 1700 München Bürgersaal 09 München Dreifaltigkeitskirche 11 Neustift Prämonstratenserkirche 12 Fürstenfeld Zisterzienserkirche 18	
Grundfach u. Heimat	Bayerische Maurermeisterfamilie	Oberitalienisch-bayerische Maurermeisterfamilien				Italienischer Architekt

Dientzenhofer,[1] aus Aibling in Oberbayern nach Waldsassen verzogen und gegen Ende seines Lebens zum Bau von St. Martin nach Bamberg berufen. Es folgt eine die Stellung der Familie befestigende Zwischengeneration — der verwandtschaftliche Grad ist gleichgültig, es können auch bloß Mitglieder der Schule, des Trupps sein: bei den Zuccallis die Paliere Sciasca und Riva, bei den Beers die Vettern Michael und Christian Thumb, in der Familie Dientzenhofer der Amberger Stadtmaurermeister Johann Wolfgang und der Baumeister des Hochstifts Bamberg, Johann Leonhard, den man auch bereits zur folgenden Generation rechnen kann.[2] Endlich der Höhepunkt, in dem die Familie zu künstlerischem Ruhm, gehobener sozialer und wirtschaftlicher Stellung kommt und der Periode einen führenden Meister stellt: Henrico Zuccalli, kurbayerischer Oberhofbaumeister und Hofkammerrat, der Vollender der Münchener Theatinerkirche, Schöpfer der Pläne für die nicht über die Fundamente hinaus gediehene große Wallfahrtskirche in Altötting und den Umbau von Ettal, Franz Beer, Ratsherr von Konstanz und vom Kaiser geadelt als Edler von Blaichten, der Meister von Irsee, Weissenau und Weingarten, Johann Dientzenhofer, Fuldaer und Bamberger Hofbaumeister, der Erbauer des Doms von Fulda und der Klosterkirche Banz. Mit dem Gipfel verschwinden die Familien aus der Künstlergeschichte; für die in ihnen aufgestapelte Energie ist bezeichnend, daß jede von ihnen noch einen Zweig aufweist, der für andere Kunstgebiete eine ähnliche Bedeutung gewinnt: eine Zuccalli-Linie in Salzburg, eine Beer-Thumb-Linie in der Schweiz,[3] eine Dientzenhofer-Linie in Prag. Weniger potenzielle Familien sind nur rudimentär zur Entfaltung gekommen und treten mit einem Glied, eben dem Höhepunkt hervor; in Bayern die Viscardi[4] mit Giovanni Antonio, der Freistadt und Fürstenfeld baut und Henrico Zuccalli an Wichtigkeit für den Kirchenbau übertrifft, in Franken die Petrini mit Antonio, dem Meister der Stiftskirche Haug. In den Schmutzers[5], die nicht rein vom Bau-, sondern vom Stukkaturgewerbe herkommen, liegt gewissermaßen eine verspätete

---

[1] Weigmann, Eine Bamberger Baumeisterfamilie, Straßburg 1902. Schmerber, Beiträge z. Geschichte d. Dinzenhofer, Prag 1900. Schmerber, Die Baumeister Christoph und Ignaz Kilian D., Prag 1903.

[2] Die Anormalität der Familie Dientzenhofer kommt daher, daß sie ihren ursprünglichen Sitz Bayern vor der italienischen Konkurrenz räumen mußte. Deshalb ihr spätes Erscheinen in der fränkischen Entwicklung und die Zusammendrängung in eine Generation (die vier genannten scheinen Brüder zu sein). Das 1. Glied ist in Bayern zu suchen, wo der Verfasser der Familie außer der bereits für sie in Anspruch genommenen Kirche in Westerndorf (1670) die Wallfahrtskirche Weihenlinden (1653) zuschreiben möchte.

[3] Gysi, Zur Entwicklung der kirchlichen Architektur in der deutschen Schweiz im 17. und 18. Jahrhundert, Aarau-Zürich 1913. Werneburg, Peter Thumb und seine Familie, Straßburg 1916.

[4] Bayer, Über Viscardi, Würzburger Dissertation 1914 (Manuskript).

[5] Hager im Oberbayerischen Archiv 48.

SCHWABEN HOCHSTUFE

	Deutsche Kirchenbaumeister							Fremde
1650 bis 1675	*Michael Beer* * Au † 1666 Kempten Benediktinerstiftsk. 1651 Rankweil Lorettokapelle und Umbau der Wallfahrtsk. 57	*Michael Thumb* † Bezau 1690 Wettenhausen Augustinerchorherrnkirche 1670	*Christian Thumb* † Au 1726					*Julius Barbieri (Balbierer)* * Roveredo Isny Benediktinerkirche 1660
1675 bis 1700		Schönenberg Wallfahrtskirche 82 Obermarchtal Prämonstratenserkirche 86	Schönenberg Wallfahrtskirche 1682 Obermarchtal Prämonstratenserkirche 86 Friedrichshafen Propsteikirche 95 Schussenried Entwurf Prämonstratenserkirche c. 1700	*Franz Beer* * Bezau 1660 † Bezau 1726 Obermarchtal Prämonstratenserkirche 1686 Tigerfeld 98 Irsee Benediktinerkirche 99	*Johann Schmutzer* * Wessobrunn 1642 † ebendort 1701 Pfreimd Pfarrkirche 1681 Ziemetshausen Pfarrkirche 86 Vilgertshofen Wallfahrtsk. 87 Heuwinkel Kapelle 98	*Johann Jakob Herkommer* * Sammeister 1648 † Füssen 1717 bis 1685 Venedig, 1694 in Italien Sammeister Kapelle 1685	Pater *Christoph Vogt* * Dietenheim 1648 † Ottobeuren 1725 Holzen Benediktinerinnenkirche 1698	
1700 bis 1720				Tanheim a. d. Iller Pfarrkirche 02 Rheinau Münster 04 Stephansfeld Kapelle 07 Altenburg 11 St. Urban Klosterkirche 11 Ehingen Konviktskirche (?) 12 Münsterlingen Klosterkirche 16 Weingarten Benediktinerkirche 15 Weissenau Prämonstratenserk. 17 Grossengstingen Pfarrkirche (?) 17 Oberschönenfeld Zisterz.innen 18 Pielenhofen Zisterz.innenkirche 19 Wörishofen Dominik.innenk. 19 Katharinental 20 Dietkirch Pfarrkirche 23		Füssen Benediktinerkirche St. Mang 1701 Seeg Pfarrk. 03 Augsburg St. Moritz Umbau 14 Fultenbach Benediktinerkirche 16 Augsburg Hl. Kreuz Umbau 16	Eldern Wallfahrtskirche 02 Niederdorf Pfarrkirche Edelstetten Pfarrkirche Plan 09 Ummendorf Pfarrkirche 17 Offingen Pfarrkirche Ottobeuren Benediktinerkirche Entwurf 18 Beningen Pfarrkirche 26	
Grundfach u. Heimat	Vorarlbergisch-schwäbische Maurermeisterfamilie				Bayerisch-schwäbische Stukkatorenfamilie	Baumeister Schwaben	Benediktiner-Konventuale Schwaben	Oberital.-schwäbische Maurermeisterfam.

Familie vor, die einen Binder zur folgenden Stufe bildet. Sie fängt mit Johann verheißungsvoll an, um im zweiten Glied (vergl. S. 50) neben den Meistern der neuen Periode zu untergeordneter Bedeutung abzufallen.

Der Bauherr steht in diesem Zeitabschnitt im Hintergrund und mengt sich nicht mehr unberufen ein. Auch er lernt sein Handwerk.

Was die Meister dieser Stufe auszeichnet, ist das handwerklich-technische Können. Sie sind alle Werkmeister-Architekten. Man hört seltener von Bauunfällen, wenn auch die Zeit konstruktiv noch nicht frei ist und selbst die ersten deutschen Meister zum Beispiel noch an dem Problem der großen Freikuppel scheitern. Die Seßhaftigkeit zeigt sich auch darin, daß von den Deutschen nur der eine Johann Dientzenhofer in Italien gewesen zu sein scheint; die andern haben in der Heimat gelernt, in der Hauptsache bei den Muratori. Dadurch wachsen, gegenseitig gebend und nehmend, Ausländer und Deutsche in einer neuen einheimischen Tradition zusammen, für die die Herkunft der Meister belanglos ist. Petrini und Viscardi haben ihre Bedeutung und ihren Platz nur in der fränkischen und in der bayerischen Entwicklung, die italienische Kunstgeschichte hat mit ihnen nichts zu tun. Jetzt erscheint, das einzige Mal bei der hier betrachteten Entwicklung, der rein italienische Kirchenbaumeister in Agostino Barelli, der aus Bologna zum Bau der Theatinerkirche nach München berufen wird. Es ist bemerkenswert, daß die Muratori als „Einheimische" gegen ihn auftreten und Zuccalli ihn vom Münchener Hof und dem noch unvollendeten Kirchenbau abdrängt (1674).[1]

Die führende Erscheinung der Periode, zweifellos Franz Beer, an der Hand einer in sich geschlossenen Reihe gesicherter und datierter Werke in ihren bestimmten Umrissen klar überschaubar, vertritt die Familie und ihre besondere Kunstart, — man hat sie direkt als Vorarlberger Schema bezeichnet — die in ihm voll zur Darstellung kommt, er ist, nachdem diese Kunstart in ganz Schwaben herrscht, der Vertreter der landschaftlichen Bauweise und, ausschließlich für Kirche und Kloster tätig, überhaupt der Repräsentant des deutschen Kirchenbaumeisters: Er trägt typischen Charakter.

Auch bei dieser Periode zeigt sich das Ende wieder durch Verwischung des Bildes an. Bei den vielen Aufträgen beginnen die großen Meister die Verbindung mit dem Handwerk zu lockern, indem sie sich häufig auf den Entwurf beschränken und die Ausführung örtlichen Maurermeistern übertragen; ihr Ruf führt sie über die landschaftlichen Grenzen hinaus, wie Franz Beer für Regensburg und Bern, Johann Dientzenhofer für Fulda arbeitet, und ihre Kunstart, dem internationalen Ideal zustrebend, verliert immer mehr den landschaftlichen Sondercharakter.

[1] Der fast gleichzeitige Parallelvorgang zu Berninis Pariser Niederlage vor der französischen Kunst (1665).

FRANKEN HOCHSTUFE

	Deutsche Kirchenbaumeister					Fremde
1650 bis 1675						*Antonio Petrini* * Trient (?) † Würzburg 1701 Würzburg Karmeliterkirche 1662 Würzburg Benediktiner- Stiftskirche Haug 70
1675 bis 1700	*Georg Dientzenhofer* * Aibling 1643 † Waldsassen 1689 Waldsassen Zisterzienserkirche 1682 Auerbach Pfarrkirche 82 Bamberg Jesuitenkirche St. Martin 85 Kappel Wallfahrtskirche 85	*Johann Wolfgang Dientzenhofer* tätig in Amberg Amberg Salesianer- innenkirche 1693 Speinshart Prämon- stratenserkirche 97	*Johann Leonhard Dientzenhofer* † Bamberg 1707 Bamberg Karmeliterkirche 1694 Walldürn Wallfahrtskirche 98			Bamberg St. Stephan Langhaus 77 Paderborn Jesuitenkirche Entwurf 82 Fährbrück Wallfahrtskirche 86 Kitzingen Ursulinerinnenkirche 86 Würzburg Universitätskirche Turm 96
1700 bis 1720		Straubing Karme- literkirche Turm 02 Ebermannsdorf Pfarrkirche 05 Amberg Paulanerkirche 17	Bamberg Benedik- tiner kirche St. Michael Fassade 1700 Schöntal Zister- zienserkirche 07	*Johann Dientzenhofer* † Bamberg 1726 1699 in Rom Fulda Benediktinerkirche (Dom) 1704 Banz Benediktinerkirche 10 Litzendorf Pfarrkirche 15 Johannisberg (Rheingau) Pfarrkirche Umbau 20 Holzkirchen Benediktiner- kirche Entwurf c. 24	*Joseph Greising* † Würzburg 1722 Großkomburg Benediktinerkirche 1707 Kleinbardorf Pfarrkirche 09 Würzburg Neumünster Umbau 11 Friesenhausen Pfarrkirche 13 Obertheres Benediktinerkirche 15 Würzburg St. Peter Umbau 17 Herlheim Pfarrk. 17 Würzburg Schotten- kirche Erneuerung (?) 19	
Grund- fach u. Heimat	Bayerisch-fränkische Maurermeisterfamilie				Zimmermeister Franken	Oberitalienisch- fränkische Maurer- meisterfamilie

Henrico Zuccalli und besonders Leonhard Dientzenhofer verlegen den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit in den Schloßbau, Johann Dientzenhofer tritt nach seiner italienischen Reise entschieden aus der Tradition heraus, wie es auch bei Zuccalli nach seiner französischen Studienreise hätte sein müssen, wenn der Italiener eine bedeutendere künstlerische Kraft gewesen wäre. Und wie sich schon mit der Familie Schmutzer wieder der Dekorateur-Baumeister einstellte, so treten jetzt Einzelerscheinungen auf, die nicht vom Bauhandwerk herkommen: im Lechtal Johann Jakob Herkommer, scheinbar aus bäuerlicher Familie, der Erbauer von St. Mang in Füssen, der sich in Venedig seine Ausbildung geholt hat, in der Mindelheimer Gegend der Ottobeurer Konventuale Christoph Vogt,[1] beachtenswert als Schöpfer des ersten und für die Folgezeit maßgebenden Entwurfs für die von späteren Meistern erbaute Kirche seines Klosters, in Würzburg der Zimmermeister Joseph Greising, dessen Hauptwerk die Klosterkirche Groß-Komburg sein dürfte. Im Gegensatz zu den das Landschaftlich-Eigentümliche abstreifenden ersten Stammesschulen entwickeln sie eine nun viel stärker national gefärbte, an die altheimische Überlieferung anknüpfende Weise. Sie bilden wieder den Unterbau für die dritte Stufe.

III.

Die neue Periode, die mit dem Erlöschen der Künstlerfamilien einsetzt, wird wieder von Individuen getragen. Die drei großen süddeutschen Kirchenbaumeister Johann Michael Fischer, Dominikus Zimmermann und Balthasar Neumann geben ihr das Gepräge. Sie zeigt die nämlichen Erscheinungen wie die erste Periode, nur daß sie mit dem umgekehrten Richtungszeichen auftreten. Dort stand der Baumeister vor dem handwerklichen Können, hier hat er es hinter sich gelassen; war er noch nicht seßhaft, so ist sein Schaffen jetzt nicht mehr an den Ort gebunden; damals war das Typische des vitruvianischen Architekten noch nicht erreicht, jetzt ist es überschritten; wendete man sich um 1600 an das Ausland aus Mangel an heimischem Können und heimischen Künstlern, so ist im 18. Jahrhundert das Können des Architekten und der Blick des Bauherrn über das eng Völkische hinausgewachsen. Die zweite Periode, die Zeit des Lernens, war beherrscht von dem Werkmeister-Baumeister; jetzt treten die drei Gattungen, die wir damals sich begründen sahen, wieder nebeneinander auf.

[1] Lindner, Album Ottoburanum, Zeitschr. d. Hist. Ver. f. Schwaben u. Neuburg 1903. 30 Nr. 563 u. Mitteilungen von P. Narzissus König O. S. B.

Johann Michael Fischer[1] ist Werkmeister und stammt aus einer ländlichen bayerischen Maurerfamilie. Er führt sie in die Geschichte ein, indem er als junger Mann nach München zieht und dort als zünftiger Maurermeister und Bauunternehmer seine Tätigkeit beginnt. Das sichere handwerkliche Können ist die Grundlage für die jetzt erreichte völlige konstruktive Freiheit, für die hervorragende Geschicklichkeit und Leichtigkeit seines Schaffens. Daß sein Organ die Hand ist beweisen auch seine Risse und Ansichten, mit der Feder minutiös und virtuos ausgeführt, Kabinettstücke der deutschen Bauzeichnung des 18. Jahrhunderts. Mit Büchern, Theorie und Schreiben wird ers nicht gehabt haben — die wichtigste Urkunde über sein Leben ist wie bei einem mittelalterlichen Baumeister der Grabstein, der die Zahl seiner Bauten nennt. Auch seine Ausbildung vollzieht sich nach Art der Handwerker. Er mag in seiner Heimat, in München und auf der Wanderschaft bei einem oberösterreichischen Meister Wiener Schulung gelernt haben, er bildet sich später weiter durch gemeinsames Arbeiten mit Eingesessenen, besonders den Asams, durch die Fertigstellung von Bauten, die andere angefangen haben (Diessen u. a.), und erwirbt sich den letzten Schliff durch gemeinsames Arbeiten mit dem in Paris geschulten Hofbaumeister Cuvilliés in Diessen, Schäftlarn und Berg am Laim. So gewinnt er „zu der Handwirkung" die „Kunst" und wird vom Werkmeister zum Architekten. Für die Gelenkigkeit und Schmiegsamkeit seiner Kunst, die mit wachen Sinnen sich alles zu eigen macht, zeugt, wie nahtlos sie sich in die bayerische Entwicklung einreiht — als Sinnbild dieser Bemühung mag die Reise gelten, die er 1731 mit dem Abt von Diessen unternimmt, um sich „anderweitig im Land Bayern um diejenigen Kirchengebäude, welche vor andern den Vorzug haben", umzuschauen. Indem er das deutsche, das italienische und das französische Element mit stark höfischem Einschlag vereinigt, sammelt er die Strömungen der bayerischen Tradition in sich; gleichzeitig wird er der Sprecher für die deutschen Donauländer überhaupt und man beruft ihn von den Ostgrenzen Bayerns bis zur Westgrenze Schwabens. Durch die Verbindung mit Wien und Paris ist seine Münchener Kunst dem Heimischen entwachsen, sie hat „Welt" bekommen und reicht hinauf in die internationale Entwicklung. Das ist auch Folge wie Ursache seiner Aufträge. Charakteristischerweise hat er nur eine einzige Wallfahrtskirche gebaut (Aufhausen); für den Hof (Berg am Laim) und die weltmännischen, international orientierten Benediktiner (Ottobeuren, Zwiefalten, Rott) hat er seine Hauptwerke geschaffen. Wie seine Kunst über das Typisch-Deutsche, so ist sein Lebenswerk mit der gewaltigen Zahl von 32 Gotteshäusern und 23 Klöstern weit über das Maß der typischen Fruchtbarkeit

[1] Feulner, J. M. Fischer (Vortragsmanuskript). — Eine Monographie bereitet Th. Demmler vor.

	Deutsche Kirchenbaumeister						Fremde
1720 bis 1740	*Johann Michael Fischer* * Burglengenfeld c. 1691 † München 1766 Niederaltaich Ben.-K. Chor 1723 Deggendorf Grabesk. Turm 24 Schärding Pfarrkirche 24 Murnau Pfarrkirche 25 Osterhofen Prämonstr.-Kirche 26 München St. Anna-Lehel 27 Rinchnach Pfarrkirche 27 Dietramszell Benedikt.-Kirche 29 Bergkirchen Pfarrkirche 30 Unering Pfarrkirche 30 Diessen Collegiatskirche 32 Sandizell Pfarrkirche 35 Aufhausen Wallfahrtskirche 36 Berg a. Laim Hofkirche 37 Ingolstadt Franziskanerkirche 39	*Joh. B. Gunetsrhainer* * München 1692 † München 1763 Landshut Zisterz.innenk. Seligental 1732 München St. Anna-Damenstiftskirche 32 Schäftlarn Prämon.-Kirche (beteiligt) 32 Ruhpolding Pfarrkirche 38		*Cosm. Dam. u. Egid Qu. Asam* * Benediktbeuren 1686 * Tegernsee 1692 † Weltenburg 1739 † Mannheim 1750 beide ausgebildet in Rom Weltenburg Benediktinerk. 1717 Rohr Chorherrnstiftskirche 18 Aldersbach Zisterz.-Kirche 20 Freising Dom Dekoration 23 München Hl. Geist Umbau 24 Ingolstadt S. Maria Viktoria 32 München St. Johann Nep. 33 Regensburg St. Emmeran Umbau 33 Frauenzell Benediktinerkirche 36 Straubing Ursulinerinnenk. 38 Gotteszell Stiftskirche Umbau	Schule von Hausstädt: *Abraham Millauer* † Hausstädt 1758 Reisach Karmelit.-Kirche 37		*François de Cuvilliés* * Soignies 1695 † München 1768 1720/24 und 1754/55 in Paris tät. i. München Mergentheim Schloßkap. 1730 Schäftlarn Prämonst.-Kirche (beteiligt) 32 Diessen Collegiatskirche (beteiligt?) 32 Berg a. Laim Hofkirche (beteiligt) 37
1740 bis 1770	Fürstenzell Zisterzienserkirche 40 Reinstetten Pfarrkirche 40 Zwiefalten Benediktinerkirche 41 Ottobeuren Benediktinerk. 47 Gossenzugen Votivkapelle 49 Benediktbeuren Anastasiakap. 50 Schäftlarn Präm.-K. beteil. seit 51 Bichl Pfarrkirche 52 Siegmershausen Pfarrkirche 55 Haigerloch Pfarrkirche (?) 55 Romental bei Diessen Pfarrk. 57 Rott a. Inn Benediktinerkirche 59 Altomünster Benediktinerk. 63		*Joseph Effner* * Dachau 1687 † München 1745 1706/15 in Paris Schleißheim Schloßkapelle 1719 Nymphenburg Chorfrauenkirche gew. 39 Ottobeuren Benediktinerk. Entwurf 44		dessen Sohn: *Philipp Millauer* * Hausstädt 1710 † H. 1753 Ebbs Pfarrk. 1750 Schwarzlack Wallfahrtskirche 50 Berbling Pfarrkirche 51 seine Witwe heiratet *Hans Thaller* † 1796 Wiechs Pfarrk. 58	Schule von Trostberg: *Franz Alois Mayr* † Trostberg 1771 Baumburg Augustin.-Stiftsk. 1756 Marienberg Pfarrkirche 61 Mühldorf Pfarrkirche 69	München Theatinerkirche Fassade 67
1770 bis 1790						Kirchweidach Pfarrkirche 70	
Grundfach u. Heimat	Maurermeister Oberpfalz – Bayern	Maurermeister Bayern	Hofarchitekt u. Dekorateur Bayern	Maler, Bildhauer und Stukkateur Bayern	Maurermeisterfamilie Bayern	Maurermeisterfamilie Bayern	Hofarchitekt u. Dekorateur Frankreich

hinausgewachsen (Tabelle Seite 48). Durch seine Menge und Art hat es etwas Unüberschaubares bekommen: über seiner Fülle und seinen Grenzen, seinen Qualitäten und seinen Nieten, seiner Einheit und seinen Widersprüchen ersteht nicht mehr eine Erscheinung von allgemeinen Zügen sondern jenes Einmalige, nicht mehr Abtastbare, dem unmittelbaren Griff sich Entziehende, eine Persönlichkeit.

Von den Dekorateuren gewinnen die Brüder Asam,[1] der Maler Cosmas und der Stukkateur Egid Quirin, aus einer vermutlich in Rott bei Wessobrunn beheimateten Künstlerfamilie, weniger durch Neubauten als durch Umbauten und Neudekorationen Bedeutung für den Kirchenbau. Virtuosen ihres Handwerks, in Rom trefflich geschult und durch Arbeiten für den Münchener Hof mit der modernen französischen Richtung vertraut, bringen auch sie die künstlerische Vergangenheit und Gegenwart des Landes zum Ausdruck und in der Mischung von höfischem Glanz und kirchlichem Prunk, der staunenden Freude an allem was blitzt und glitzert und von Gold ist, an buntem Augenschmaus und wirkungsvoller Theaterherrlichkeit wird hier etwas von der Stammesart Gestalt. Leicht eingängig und damals wie heute alle Welt entzückend — bis nach Innsbruck, der Schweiz, Mannheim und Prag wurde sie begehrt — hat diese Kunst doch persönliche Züge, und wenn die Brüder sich in dem damals noch abgelegenen und einsamen Isartal eine Klause herrichten, ein Häuschen von oben bis unten bemalt und eine Kapelle dazu, und in München in der Sendlingergasse neben ihrem Wohnhaus ein aufs reichste geschmücktes Kirchlein bauen, wie man erzählt in Erfüllung eines Gelübdes zum Dank für Errettung aus Gefahr, so ist das nicht Alltag und Allewelt. Doch reicht es nicht zum Eindruck einer Persönlichkeit, schon weil die beiden Brüder in ihrer Art und Arbeit nicht auseinanderzuhalten sind.

Diese ersteht erst in Dominikus Zimmermann[2] (Tabelle Seite 50). Auch er stammt aus der Weilheimer Gegend, aus dem im 17. Jahrhundert durch seine trefflichen Stukkateure berühmten Dorf Wessobrunn. Der Familienname war den Zeitgenossen durch den in München tätigen Bruder Johann Baptist[3] geläufig, dem mit Aufträgen von Hof und Kirche überhäuften, gelehrigen und vielgewandten Dekorateur unter Effner und Cuvilliés, nobilis Dominus, pictor aulicus et gypsarius celeberrimus, wie der Pfarrer ins Totenbuch eintrug; den in Landsberg ansässigen Dominus et architectus Dominicus kannte nur ein kleiner Kreis. Wie Johann Baptist ist er von Haus Stukkateur und Maler. Doch hat er im Vergleich zu den

[1] Halm, Die Künstlerfamilie der Asam, München 1896.
[2] Muchall-Viebrook, Dominikus Zimmermann, Leipzig 1912.
[3] Joh. Bapt. Schmid in Altbayer. Monatsschrift 1900.

4

	Deutsche Kirchenbaumeister							Fremde	
1720 bis 1740	*Dominikus Zimmermann* * Wessobrunn 1685 † Wies 1766 ansässig in Landsberg Mödingen Dominikanerinnenkirche 1716 Buxheim Pfarrk. 26 Siessen Dominikanerinnenkirche 26 Steinhausen Wallfahrtskirche 27 Ottobeuren Benediktinerk. Entwürfe 32 Günzburg Wallfahrtsk. U. L. Frau 36 Pöring Kapelle 39	*Joseph Schmutzer* * Wessobrunn † 1752 Donauwörth Hl.Kreuz 1717 Asch Pfarrk. 20 Mertingen Pfarrk. c. 25 Pfaffenhofen Pfarrkirche 25 Garmisch Neue Pfarrk. 30 Gablingen Pfarrkirche 34 Ottobeuren Ben.-K.Entw. 36	*Simpert Kramer* ansässig in Edelstetten Edelstetten Pfarrkirche Bauausführung 1709 Ottobeuren Benediktinerkirche begon. 37	*Joh. Georg Fischer* ansässig in Füssen Leuterschach Pfk.Turm 1727 Bertholdshofen Wallf.-K. 30 Markt Oberdorf Pfarrk. 30 Lindau Pfk. 30 U. HerrnRuh Wallf.-K. (?) 30 Wolfegg Schloßkirche 33 Kißlegg Pfk. 34 Dillingen Frauenkl.-K. 35	P. *Joseph Guldimann* [1]) * Solothurn 1656 † Freiburg 1736 Mindelheim Jesuitenkirche 1721 Ellwangen Jesuitenk. 21 Rottweil Jesuitenkirche 27			*D. G. Frisoni* * Laino 1683 † Ludwigsburg 1735 ansässig in Ludwigsburg Weingarten Benediktinerkirche Ausbau 1717	
1740 bis 1770	Steingaden Prämonstrat.-Kirche Umbau 40 Ingenried Pfarrk. 45 Wies Wallfahrtsk. 46 Schussenried Prämonstr.-K. Modell 48 Landsberg Johanniskirche 54	Partenkirchen Kap. St. Anton 40 Ettal Benediktinerkirche Ausbau 44 Tapfheim Pfarrkirche 47	Roggenburg Prämonstr.-Kirche 52 *Joh. Georg Specht* * Lindenberg 1721 † 1803 Rimpach Leonhardskap. 1765	Steinbach a. d. Iller Wallfahrtsk. 40	*Ignatius Merani* [2]) Jesuiten-Laienbruder * Prag 1693 † Landsberg 1762 Landsberg Jes.-K. 1750 Dillingen Jesuitenk. Erneuer. 50 Andechs Wallfahrtsk. Umbau 51	*H. Adam Dossenberger* * Wollishausen 1716 Herbertshofen Pfarrk. 1754 Welden St. Thekla 55 *Joseph Dossenberger* * Wollishausen 1720 † 1785 Fleinheim Pfarrkirche 1763 Scheppach Pfarrkirche 68 Dettingen Pfarrkirche 69 Dischingen Pfarrkirche 69 Oxenbrunn Pfarrkirche Erweiterung	*Franz Xav. Kleinhans* * Binswang b. Füssen Schwabmünchen Kapelle 1739 Bobingen Frauenkapelle 50 Grossaitingen Pfarrkirche 50 Donaualtheim Pfarrkirche 51 Augsburg St. Stephan 55 Erbach Pfarrk. 66 Denklingen Pfarrkirche 66	*J. B. Barbieri* tätig in Eichstätt Bergen Benediktinerinnenkirche Umbau 1756	Mathematikprofessor P. *Bernard Stuart* [1]) * Schottland 1706 Zwiefalten Benediktinerk. beigezogen 1741 *Mich. d'Ixnard* [2]) * Nîmes 1723 † Straßburg 1795 ansässig in Trier St. Blasien Benediktinerkirche 1768
1770 bis 1790			Wiggensbach Pfarrkirche 70 Wiblingen Benediktinerkirche 72		*Wilibold Held* [3]) Abt Rot Prämonstratenserkirche 1777	Schönenberg Pfarrkirche 76 Trugenhofen Pfarrkirche 81			Buchau Chorfrauenstiftsk. 70 Hechingen Pfarrkirche 79 Konstanz MünsterChor 80 Oberdischingen Pfarrk. (?) 80 Weiersheim 83
Grundfach u. Heimat	Stukkateur Bayern — Schwaben	Stukkateur Bayern — Schwaben	Maurermeister Schwaben	Maurermeister Schwaben	Gelehrte [1]) Schweiz [2]) Böhmen [3]) Schwaben	Maurermeister Schwaben	Maurermeister Schwaben	Italienische Architekten	[1]) Englischer Gelehrter [2]) Französ. Architekt

fruchtbaren übrigen Wessobrunnern das Handwerk wenig ausgeübt und zur Dekoration seiner Bauten andere, vielfach seinen Bruder, beigezogen; es muß ihm nicht leicht von der Hand gegangen sein. Gemalt hat er ein einziges Mal, mit wenig Geschick, besonders im Figürlichen,[1] das ihm auch im Stuck nie gelingt, während er Früchte und Blätter, Vögel, Eichkatzeln, Salamander und anderes Tierzeug unübertrefflich modelliert. Seine Zeichnungen[2] verraten eine ungelenke Hand, die keinen geraden Strich ziehen kann, und fast völlige Unkenntnis der Perspektive. In einer Art Flächenprojektion ist alles nebeneinander gelegt. Bei den späteren Bauten sind die Mauern viel zu stark für das, was sie zu tragen haben, von den Gewölben scheinen nur die einfachen, mit elementarer Geometrie zu bestimmenden Formen konstruiert, alles Schwierigere freihändig gemacht zu sein, meist sind sie überhaupt nur in Latten und Stuck ausgeführt und der Dachstuhl der Wieskirche ist von der primitivsten Art der Dorfzimmermeister: ein Sattel, und was nicht darunter geht, wird mit angelehnten schrägen Balken überdeckt. Man wundert sich nur, daß das bis heute gehalten hat. Von allem, was der vitruvianische Architekt wissen und können muß, hat er „keinen Bericht", er wüßte keine „Rechenschaft zu geben" und Rivius und seine Nachfolger müßten ihn als einen „gemeinen Werkmeister grobs Verstands" abtun. Und doch hat er, wie die Frühwerke beweisen, von seinem Lehrmeister, wohl Schmutzer oder Herkommer, ein solides handwerkliches Können mitbekommen. Er muß es geradezu verlernt haben, wie er auch die modernen europäischen Bauformen „verlernt", das heißt bis zur Unkenntlichkeit verändert hat. Von Studien und Reisen keine Rede. Es ist unbegreiflich, wie wenig der Mann von dem, was die künstlerischen Kreise seiner Zeit und seines Landes beschäftigt, berührt wird.

Er lebt abseits vom Strom in dem schwäbischen Landstädtchen, während alle begabten Heimatgenossen in die Großstadt gezogen sind, und baut im Dienst entlegener Klöster und frommer Nonnen, Devotionskapellen und Volkswallfahrtskirchen — das eine Mal, wo er in die „Welt" tritt, mit seinen Entwürfen für die Benediktinerkirche Ottobeuren, fällt er durch. Als Einundsechzigjähriger entwirft er seine einzige große Kirche, die Wallfahrtskirche Wies, mit der er unter die ersten Meister der deutschen Baukunst tritt. Das einsame Voralpenland mit seinen Waldhängen und Wiesengründen und dem glitzernden Fluß unter seltsamen Wolkenbildungen, Lichtern und Schatten ist hier Gestalt geworden; der eigenwillige schwere Menschenschlag des Lechtals mit dem Hang zum Wunderbaren,

---

[1] In Föhring. „Es bestehen ärgste Verzeichnungen und die Formgebung ist vollkommen verunglückt, auch mangelt völlig seelisches Leben und die Typen sind durchwegs plump und bäuerisch." Muchall-Viebrook S. 46.

[2] Der Verfassser glaubt ihm in Ottobeuren acht Bauzeichnungen zuteilen zu können.

Dunkelunverständlichen und Übersinnlichen; die Gebirgsbauernfrömmigkeit, die Marterln und Bildstöcke schnitzt, mit dem Achbergbauern Kapellen baut, hat hier zum einzigen Mal ein Werk der hohen Kunst geschaffen. So eng handwerklich, daß es aus der Handwerksüberlieferung heraustritt, so eng heimatlich, daß es außerhalb der heimischen Kunstübung steht, nicht über, sondern gewissermaßen unter ihr, herausgewachsen aus der Befangenheit und Ausdrucksunfähigkeit nicht in die große Welt, aber in eine weite und tiefe Welt der Innerlichkeit. So ist das Werk die ganz fragmentarische Offenbarung eines geistigen Seins, das nicht im Künstlerischen, sondern im Religiösen wurzelt, das Wort, zu dem die Zeitstufe der verschlossensten und unbewußtesten Art die Zunge gelöst hat. Zimmermann hat mehrmals nachgesucht, in das Kloster Schussenried ad dies vitae aufgenommen zu werden; als die Bitte abgelehnt wurde, zog er sich in die Wies zurück, um in der Einsamkeit bei seinem Lebenswerk den Rest seiner Tage zu verbringen und einundachtzigjährig dort zu sterben.

Der dritte Meister, Balthasar Neumann,[1] kommt weder aus einer Künstlerfamilie noch vom Baufach. Man wird ihn zunächst den Mathematiker-Architekten zurechnen. Er ist in Eger als Sohn eines Kaufmanns geboren, hat die Stück- (d. i. Geschütz-) und Glocken-Gießerei erlernt und sich in Würzburg auch im Büchsenmacher- und Feuerwerkerhandwerk ausgebildet. Als Gemeiner bei Artillerie eingetreten macht er die Feldzüge gegen die Türken mit und erschließt sich die Laufbahn eines Ingenieur-Offiziers, in der er die höchste Charge eines Oberingenieurs und Obersten der fränkischen Kreisartillerie erreicht. Als solchen beschäftigt ihn das ganze Gebiet der Kriegswissenschaften, neben den engeren artilleristischen besonders die Festungsbaukunst. Dazu treten allgemeinere technische Aufgaben, der Bau von Straßen, Brücken und Dämmen, die Konstruktion von Maschinen, Wagen, Pumpwerken, die Anlage von Wasserleitungen und Mühlen. Seine physikalischen Interessen erstrecken sich bis zur Fabrikation von Zementröhren und zur Gründung einer Glasfabrik, deren technischen Betrieb er selbst einrichtet. Neben dem Ingenieur und militärischen Baumeister steht der Zivilbaumeister — nur die Art unseres Denkens, das eine Einheit erst in Einzelheiten zerteilen und daraus wieder zusammensetzen muß, um sie erfassen zu können, führt zu einer Scheidung nach einzelnen Gebieten. Es ist ein und derselbe weit ausgreifende schöpferische Geist, der sich einmal im Technisch-Konstruktiven, dann wieder im Bildnerischen auswirkt. Die Einheit wird sichtbar an Fragen wie der der Tragfähigkeit freistehender Säulen — sie hat ihn lang bedrückt, wie man aus den Briefen herausliest, bis sie in Paris ihre Lösung findet — besonders

[1] Keller, Balthasar Neumann, Würzburg 1896.

aber an dem Problem der Gewölbekonstruktion, das ihn in allen Stadien seines Lebens beschäftigt, von der kühnen Decke des Würzburger Treppenhauses — dem Altmeister Lukas von Hildebrand, der sich hängen lassen wollte, wenn das Gewölbe hielte, bot Neumann an Geschütze darunter abfeuern zu lassen — bis zu den Entwürfen für die Kuppeln von Neresheim, die nach seinem Tod niemand auszuführen wagte. Die „kunstverdrückten Gewölber, so außer Zirkul gehn, bald flach, bald hoch gesprengt, wohl aufeinander stehn"[1] waren sein Arcanum und sein Ruhm. Dieses Bohren und Forschen, das immer wiederholte Aufnehmen durchgehender Probleme zieht sich auch durch sein künstlerisches Schaffen. Alles was er gebaut hat, kann man als Vorstufen und Randskizzen zu den drei überragenden Werken seines Lebens betrachten — auch sie sind nie fertig geworden — und diesen gehen wieder engere Entwurfreihen auf dem Papier voraus, ansetzend auf breiter Basis und allmählich sich verdichtend zu einem Leitmotiv, das immer schärfer gepackt, klarer herausgearbeitet wird. Konflikte mit dem Auftraggeber sind dabei unvermeidlich, seine Pläne für die Klosterkirche Neresheim haben im Konvent starken Widerspruch gefunden und den Abt, der die Kirche von Münsterschwarzach als Vorbild für seine Kirche gewünscht hatte, überzeugt er offenbar nur mit Mühe, „daß just nicht eine Kirche wie die andere herauskommen muß" und daß sein neuer Entwurf schöner ist wie jener alte. Aber er verliert sich nicht im Bohren und Grübeln sondern wird Herr über sich und den Stoff. Es ist ihm geschenkt in jedem Moment das Wort zu finden, zu sagen was ihn bewegt, und die Lösungen begleiten ungewöhnliche Äußerungen der Befreiung und des Glückes: „Es hat mich die Kirche zu Vierzehnheiligen sehr aufgehalten ... habe die .. Kirche bereits ausgearbeitet, die anjetzo ein vollkommens Werk werden solle und ... solle diese Kirche ein meisterhaftes Werk werden." Sein ganzes Leben ist ein solches glückhaftes Auswirken, alle Kräfte finden den Weg in Tätigkeit, in Wirklichkeit, zu Ergebnissen und Erfolgen. Er ist Direktor des gesamten militärischen und bürgerlichen Bauwesens der Fürstentümer Würzburg und Bamberg, oberster Bauleiter der Stadt Würzburg und des Domkapitels. Sein eigener Fürst legt alles, was er für sich bauen läßt, in seine Hand, verwandte und befreundete Höfe fordern ihn alljährlich aufs dringendste an, da sie ihn „ohnausstellig nötig" hätten ..., „auf dessen Geschicklichkeit mein alleiniges und solches Vertrauen setze, daß ohne dessen beirätlichen Mitüberschlag mich nit entschließen mag" (Kurfürst von Trier 1732). So ist er für die Schönbornfürsten in Speyer und Trier wie für Kurköln, soweit er wegen Arbeitsfülle von ihnen nicht direkte Aufträge annehmen kann, der

[1] Aus dem Zimmermannsspruch bei der Vollendung des Rohbaus der Würzburger Residenz 1744.

FRANKEN SPÄTSTUFE

	Deutsche Kirchenbaumeister							Fremde		
1720 bis 1740	*Balthasar Neumann* * Eger 1687 † Würzburg 1753 1723 in Paris Schöntal Zisterzienserk. seit 1717 Würzburg Schönbornkap. 21 Steinbach Pfarrkirche 23 Kürnach Pfarrkirche (?) 23 Gaukönigshofen Pfarrk. (?) 24 Münsterschwarzach Be.-K. 27 Kissingen Friedhofkirche 27 Wiesentheid Pfarrkirche 27 Holzkirchen Benedikt.-K. 30 Gößweinstein Wallfahrtsk. 30 Distelhausen Pfarrkirche 31 Würzburg Hofkirche 33 Werneck Schloßkirche 33 Amorbach Ben.-K. Entwurf 34 Retzbach Pfarrkirche 36 Merkershausen Pfarrkirche 37 Michelau (U.-Fr.) Pfarrkirche 38 Heussenstamm Dorfkirche 39 Bruchsal Peterskirche 40 Kleinrinderfeld Pfarrkirche 40							*Gabriel de Gabrieli* * 1665 † Eichstätt 1747 1713 a. Wien n. Eichst. ber. Zöbingen Wallfahrts-kap. 1718 Eichstätt Englische Fräul. 20 — Dom Fassade 25 — Notre Dame (?) — Frauen-bergkapelle 38		
1740 bis 1770	Gaibach Pfarrkirche 40 Etwashausen Pfarrkirche 41 Marienweiher Pfarrk. Turm 42 Mainz Jesuitenkirche Entw. c. 42 Vierzehnheiligen Wallf.-K. 43 Würzburg Dominikanerk. 43 Trier St. Paulin beteiligt seit 44 Neresheim Benediktinerk. 45 Langheim Zist.-K. Entwürfe Käppele Wallfahrtskirche 47 Dittigheim Pfarrkirche 48 Heidenfeld Chorh.-K. Entw. 50 Ingolstadt Dorfkirche 51 Limbach Wallfahrtskirche 51	*Joh. Jac. Mich. Küchel* * Bamberg 1703 † Bamb. 1769 Vierzehn-heiligen Konkurr.-Entwurf 43 Kersbach Pfarrk. 44 Heilgers-dorf Prot. Pfarrk. 53	*Joh. Mich. Müller* Alsleben Pfarrkirche 1730 Dittig-heim Pfarrk. 48 Egen-hausen Pfarrk. 66	*Joh. Mich. Fischer* * Trappstadt † Würzburg 1788 Grettstadt Pfk. 50 Grafenrhein-feld Pfarrkirche 55 Sonderhofen Pfarrkirche 57 Theilheim Pfk. 58 Würzburg St. Michael 58 Fuchsstadt Pfk. 66 Windheim Pfk. 66 Egenhausen Pfarrkirche 66	*Franz Ign. Mich. Neumann* * Würzburg 1733 † Würzburg 1785 1757/58 in Frankreich und Italien Mainz Dom Re-staur. 1769	*Joh. Phil. Geigel* † Würzburg 1800 Würzburg St. Michael 1758 Butthart Pfarrk. 69	*Mathias Seyboldt* [1]) tätig a. Eich-stätter Hof Berching Pfarrkirche Umbau 56 *Joh. Jak. Berg* [2]) tätig a. Eich-stätter Hof Simbach Pfarrk. 65		*Materno Bossi* * Porto 1735 † Dettel-bach 1802	*Pet. Ant. v. Ver-schaffelt* * Gent 1710 † Mann-heim 1793 Mann-heim Jesuit.-K. (Ausbau) 1755 Speier Dom Modell für Ausbau 65
1770 bis 1790	Speier Dom Plan für Wieder-herstellung 51 Leiwen Pfarrkirche 52 Geisfeld Pfarrkirche 53			Gauaschach Pfarrkirche 86	Speier Dom Restaur. 72 Hollfeld Pfarrk. 74 Nürnberg St Elisab. 80	Kissingen alte Pfarrk. 72 Rengersbrunn Pfarrkirche 77 Rohrbach Pfarrk. 78 Zellingen Pfarrk. 85 Würzburg St. Steph. 89			Ebrach Dekorat. 73	Nürn-berg St. Elisa-beth Bau-leitung 85/89
Grund-fach u. Heimat	Ingenieuroffizier Deutsch-Böhmen	Ingen.-Offizier Franken	Ingen.-Offizier Franken	Ingenieur-offizier Franken	Ingen.-Offizier Franken	Bauamtmann Franken	[1]) Bildh. [2]) Stuk-kateur	Italie-nischer Architekt	Italien. Stukka-teur	Nieder-länd. Bildh.

Berater und die entscheidende Autorität in allen künstlerischen Dingen. Dazu befähigt ihn seine praktische Erfahrung, sein ausgebildetes Urteil und sein umfassendes Wissen. Über die heimische Tradition der Petrini, Greising, Dientzenhofer weit hinausgreifend steht er in Verbindung und Gedankenaustausch mit allen für den süd- und westdeutschen Kunstkreis maßgebenden Persönlichkeiten. Mit dem Mainzer Baudirektor Welsch, dem Münchener Cuvilliés,[1] in Wien mit Fischer von Erlach und Hildebrand, mit Prinz Eugen und dem Grafen von Harrach, in Paris mit dem Kardinal von Rohan, mit Boffrand und R. de Cotte. Er kennt von dem Aufenthalt in Paris und wiederholten Reisen in Österreich, dem deutschen Süden und Westen, in Belgien und Holland alle derzeit wichtigen Bauten und hat alles „aus dem Fundament gefasset und notiert", so daß ers „aus dem Grund hat". Er dirigiert eine Schar von Kunsthandwerkern und Dekorationskünstlern bis zum Rang Tiepolos, indem er sie anstellt, ihre Entwürfe überprüft,[2] ihnen Vorlagen und Musterstücke in die Hand gibt.[3] Über jeden Kunstzweig hat er ein Urteil. Die Schärfe dieses Urteils und die ausgeprägte Selbständigkeit des Mannes erhellt aus der Art, wie er mit Lukas von Hildebrand fertig wird, in Paris die europäische Autorität Boffrand abtut, aber auch dem hochgeschätzten Cotte gegenüber seine Ideen zu verteidigen weiß und dessen für Würzburg gelieferte Entwürfe nur als Anregungen nimmt, bei denen es „ohne einige Änderungen nicht wird abgehen", noch „gar viel zu gedenken" gibt. Das unausgesetzte Reflektieren und sich Rechenschaft Geben, die Bewußtheit über sich selbst und das außer ihm Liegende, die scharfe Formulierung schwieriger und feiner Beobachtungen macht den Reiz seiner Briefe[4] aus, von denen mehrere Hundert auf uns gekommen sind — Dokumente einer voll erwachten, durch und durch lebendigen Geistigkeit, die sich mitteilen und aussprechen kann und das Wort beherrscht wie den Stift und den Zirkel. Auch diese Gabe findet Wertung und Betätigungsmöglichkeit in der Berufung Neumanns auf den eigens für ihn geschaffenen Lehrstuhl der Zivil- und Kriegsbaukunst an der Würzburger Universität. „Ich habe Gottlob die Vorteil, daß was andere allein mit Lehr, Schreiben und Theorie mit so langer Zeitverlierung oder

---

[1] Mit ihm dürfte er für Clemens August von Köln zusammengearbeitet haben. In dem sogenannten Skizzenbuch Neumanns auf der Würzburger Universitätsbibliothek fand der Verfasser Aufnahmen der Cuvilliés'schen Dekorationen in den Reichen Zimmern der Münchener Residenz. Vergl. auch Kunstdenkm. von Unterfranken XII, S. 417, 485.

[2] In dem sogenannten Neumann'schen Skizzenbuch ist eine große Zahl solcher vorgelegter Entwürfe erhalten.

[3] Aus Paris 1723: „Von Kupfern habe schon eine ziemliche Zahl eingekaufet von allerlei wie auch den Bérain in Form wie den Marot." — „ . . . schließe bei, was von Kaminfüßen, Wandleuchtern, Statuen, Spiegeln . . . . der neueste Façon und Manier sind, welches alles für nötig eracht, damit dadurch den Bildhauern vorzulegen, wie die Sachen in der Exekution zu machen sind."

[4] Karl Lohmeyer, der die Briefe der französischen Reise herausgegeben hat, bereitet eine Gesamtausgabe vor.

nichts profitieren, ich in praxi dartun werde" — aber neben der Praxis steht ihm auch das Buch zur Verfügung. Wie er aus einer außergewöhnlich reichen Bibliothek schöpft, die alle wichtigeren deutschen, französischen und italienischen Architekturbücher und Bauaufnahmen enthielt, so hat er angefangen in prachtvollen, von einem Text begleiteten Kupferstichen seine Bauten herauszugeben,[1] in seinem Nachlaß sind Fragmente einer Regel der Säulenordnungen, eines Lehrbuchs der Perspektive und einer Befestigungslehre erhalten[2] — und damit wäre wieder die Kriegswissenschaft erreicht und der Ring geschlossen.

Das künstlerische Werk, in seiner überströmenden Fülle neben den reichsten germanischen Lebenswerken bestehend, wie es sich aufbaut aus Schloß, Wohnhaus, Amtshaus und Nutzbauten, aus Klöstern, Ordenskirchen für die fortschrittlichen Benediktiner wie für die zurückhaltenden Zisterzienser, Hofkirchen, Grabkirchen, Dorfkirchen, Betsälen und Volkswallfahrtskirchen, — mehr als 70 Kirchen sollen es gewesen sein (Tabelle Seite 54) — aus Arbeiten gewissermaßen am Rand, von Schülern ausgeführt und vom Meister nur allgemein angegeben oder überprüft, über eine Mittelzone schöner und reicher Bauten zu den drei großen Kernwerken, dem Würzburger Schloß, der Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen und der Benediktinerkirche Neresheim — das künstlerische Werk und in ihm wieder das Kirchenbauwerk sind nur ein Teil, wenn auch die wertvollste Spur, einer umfassenden Schöpferpersönlichkeit, wie sie die Geschichte an bestimmten Punkten, wenn eine ganze Lebensreihe reif geworden ist, in einem einzigen Exemplar hervorbringt.

Es gilt noch einen Blick auf den Bauherrn zu werfen, der immer mehr seine eigentlichen Aufgaben findet. Der Stufe eigentümlich sind die großen Entwurfkonkurrenzen, Amorbach, Ottobeuren, Vierzehnheiligen, und in der Vergebung des Baues tritt der Geschmack, das Urteil und die Kennerschaft des Auftraggebers in die Erscheinung. In seinem Herrn, Friedrich Karl von Schönborn, dem „zweiten Fleury", Reichsvizekanzler, Politiker, Diplomat, Kriegsherr und Kirchenfürst, auf allen Gebieten gleich hervorragend und erfolgreich, umfassend gebildet in den humanistischen Disziplinen, Förderer der Wissenschaften und Freund der bildenden Künste und im Rahmen dieses Lebens Bauherr und Kirchenstifter, findet Balthasar Neumann seinen Gegenspieler.

Nach der Konzentration und Verausgabung aller Kräfte in den großen Persönlichkeiten, neben denen nichts von Bedeutung bestehen kann, tritt der völlige Zerfall

[1] „Die Lieb zur Zierd des Haus Gottes", Würzburg 1745.

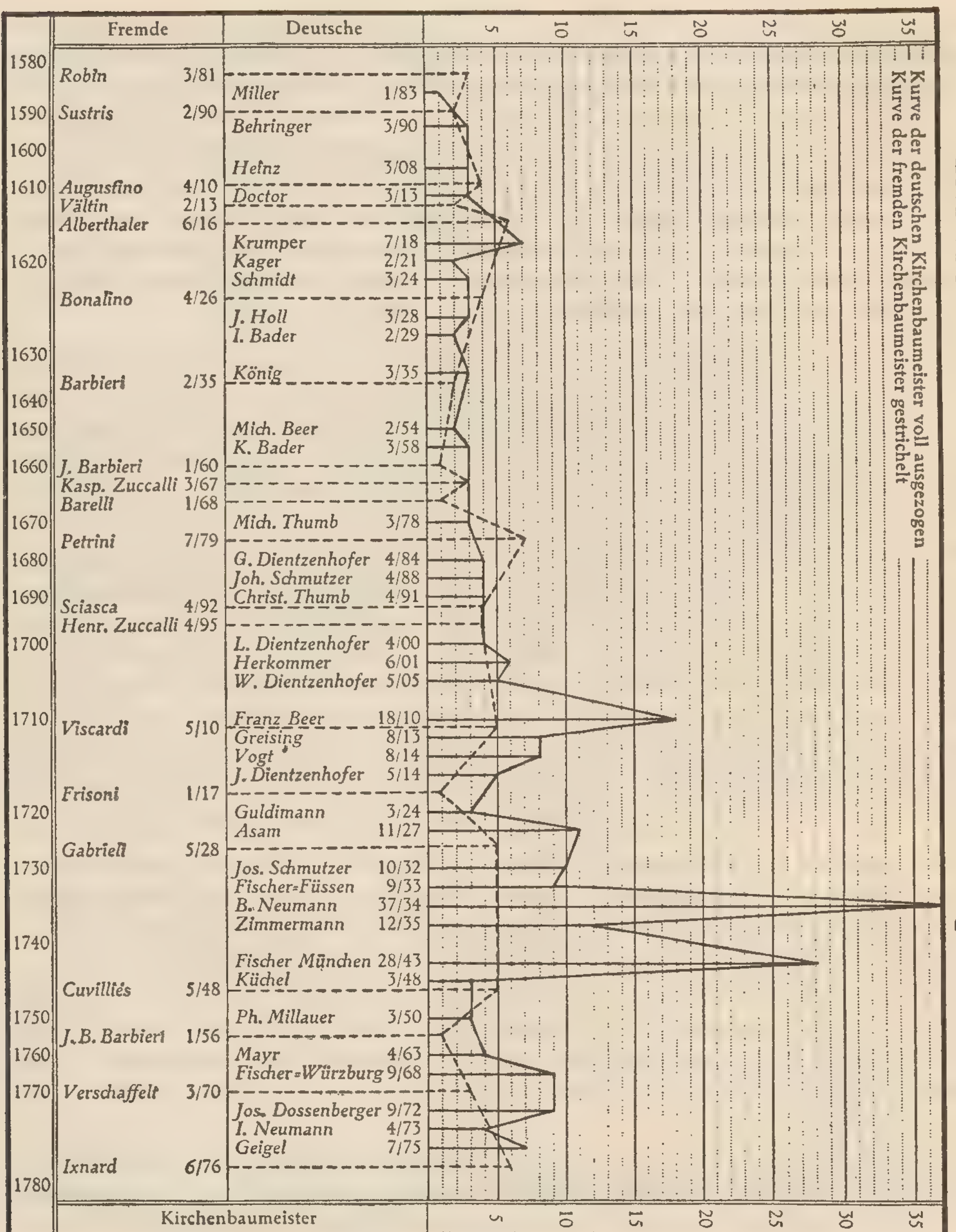
[2] Würzburg, Univ. Bibl. Delin. 5 und Sammelband der Sammlung Eckert des Fränkischen Luitpold-Museums. Vergl. auch „Verzeichniß der Bücher, Kupferstiche und Handzeichnungen aus der Verlassenschaft des Fr. Mich. Ign. v. Neumann, welche zu Würzburg ... den 18ten Junius ... 1804 ... versteigert wurden". Würzburg, gedruckt bey den Gebrüdern Stahel (Lill in Kunstchronik 1921).

ein. Durcheinander erscheinen noch einmal alle Gattungen, die in der Epoche vorgekommen sind, besonders wieder die unvollkommenen Zwitter, die dilettierenden Bauherrn, die Bildhauer-, Dekorateur- und Mathematiker-Architekten, die keine Beziehung zum Handwerk und zur Landschaft haben, und die heimischen Maurermeister in Gestalt ländlicher Schulen oder Familien, die im Handwerklichen stecken bleiben. Mittelmaß mit kleinen Lebenswerken, wo noch einmal eine Leistung erscheint, zehrt sie von der großen Überlieferung. Das Hereinbrechen des Auslands mit der führenden Persönlichkeit des Franzosen Ixnard und das völlige Aufhören des heimischen monumentalen Kirchenbaues ist Folge und äußeres Zeichen der Auflösung und des Endes der Epoche.

Wiederum stellt sich die erste Periode dar als eine Frühstufe, der die Grundlegung zufällt, unentwickelt, gekennzeichnet durch die Vermengung des Bauherrn mit dem Baumeister, des Architekten mit dem Dekorateur, Bildhauer, Maler, Handwerker, der Ausländer mit den Deutschen, des Altheimischen mit dem Fremdländisch-Neuen — die Stufe der Wanderkünstler, unpersönlicher, noch nicht greifbarer Einzelerscheinungen. Die Hochstufe führt innerhalb von Werkmeisterfamilien oder Schulen die Erscheinung des aus dem Fachhandwerk herauswachsenden einheimischen und ausländischen Kirchenbaumeisters in großen Könnern zur reinen Entfaltung und typischen Ausformung. Die Spätstufe, charakterisiert durch das Fluidum der Persönlichkeit, bringt den Höhepunkt, die Reife der Extreme und die Meister. Man kann die ganze Entwicklungslinie interpretieren als ein Streben zur Verwirklichung des ihr von Anfang an mitgegebenen Ideals, so daß Balthasar Neumann ihr Ziel wäre: in ihm wird das Bild des schöpferischen Künstlers der Neuzeit, wie es die Frühstufe konzipiert hat, Zug für Zug erfüllt. Unmittelbar darauf jäher Absturz und Ende.

Wir versuchen mit Hilfe graphischer Darstellungen noch einmal eine Übersicht über den Entwicklungsablauf zu gewinnen. Zugrundegelegt ist der Tabelle Seite 58 die Anzahl der Kirchenbauten jedes Meisters, die auf der Mitte seiner Tätigkeit, dem Jahr zwischen seinem ersten und seinem letzten Bauunternehmen, aufgesetzt wird. So trägt z. B. bei J. Mich. Fischer-München der erste Bau das Datum 1723, der letzte 1763; nachgewiesen werden 28 Kirchen, deshalb sind in der Tabelle auf der Linie des Jahres 1743 28 Einheiten aufgesetzt. Die den Namen beigegebenen Zahlen geben die Zahl der Kirchenbauten und das mittlere Jahr an (28/1743).
Seite 58 veranschaulicht das Verhältnis zwischen den Werken der einheimischen und der ausländischen Meister. In der Frühstufe ringt die deutsche Kunst (ausgezogene Kurve) mit der fremden (gestrichelte Kurve), ein unbestimmtes Auf und Ab, wobei

ENTWICKLUNG DES KIRCHENBAUES NACH QUANTITÄT



ENTWICKLUNG DES KIRCHENBAUES NACH QUALITÄT

	III. Rangklasse	II. Rangklasse	I. Rangklasse
1580		Würzburg Universitätskirche	
1590			München St. Michael
1600		Neuburg Jes.-K. Dillingen Jes.-K.	
1610		(Köln Jesuitenk.)	
1620	Dachau Weilheim Tuntenhausen		
1630	Landshut Jesuitenkirche		
1640			
1650	Kempten Dom		
1660	Maria Birnbaum Wettenhausen	München Theatinerkirche Würzburg Haug	
1670		Altötting Projekt	
1680	Bamberg St. Martin Obermarchtal Weyarn		
1690	Speinshart Irsee		
1700		Fulda Dom Schöntal Banz	
1710		Weingarten	
1720	Osterhofen Münsterschwarzach Steinhausen		
1730		Berg a. Laim Zwiefalten	
1740			Vierzehnheiligen Neresheim Wies Ottobeuren
1750			Rott
1760		St. Blasien	
1770		Wiblingen	
1780	Nürnberg St. Elisabeth Würzburg St. Stephan		
1790			

bald diese, bald jene oben erscheint. Die Hochstufe bringt zuerst (um 1670/80) die Fremden zu entschiedener Überlegenheit. Während dann aber ihre Linie fällt, steigt die der deutschen Kunst in stetiger Entwicklung stufenweise auf, erreicht um 1710 in Beer einen ersten Höhepunkt, um nach einem kurzen Atemholen gegen das Jahr 1740 mit B. Neumann den höchsten Gipfel zu erklimmen. Nach Fischer folgt der Absturz und ein kurzer, niedrig bleibender Auslauf. — Über das Mischungsverhältnis des fremden und des einheimischen Elements bei den einzelnen Stämmen sagen die in dieses Kapitel eingeschalteten Tabellen das Nötige aus. Es zeigt sich, daß das Fremde in Bayern den breitesten Raum einnimmt, während Schwaben die bodenständigste Entwicklung aufweist. — Unsere nach Anzeichen auf den verschiedensten Gebieten eingeführte Gliederung kommt auch im Verlauf der Kurve auf der Tabelle Seite 58 zum Ausdruck. An den Stellen 1640/50 und 1720 zeigen sich Kerben, Senkungen, die berechtigen, hier Einschnitte zu machen.

Die Zahl der Werke eines Künstlers — abhängig vom augenblicklichen Stand der Forschung und vom Zufall der historischen Überlieferung — kann nur eine ganz grobe Grundlage für eine Übersicht bilden; der Wert der Tabelle soll auch allein in ihrer Anschaulichkeit liegen. Am bedenklichsten erscheint, daß hier Wichtiges und Unwichtiges, große Werke und unbedeutende, ohne Scheidung als gleichwertig eingesetzt sind. Es wird deshalb in der Tabelle Seite 59 eine Gegenprobe versucht, die von dem künstlerischen Wert der Denkmäler ausgeht. Um das Subjektive so weit als möglich zurückzudrängen, sind die Kirchen in drei Rangklassen eingeteilt: Werke, die einen Platz in der internationalen Entwicklung der abendländischen Kunst beanspruchen; Werke, die für die deutsche Kunstgeschichte von Wichtigkeit sind; Werke, die nur lokale Bedeutung haben. Für jedes Jahrzehnt werden die Kirchen der in ihm vertretenen höchsten Wertklasse eingesetzt. Man kann über die Zugehörigkeit des einen Werks zu dieser oder jener Klasse im Zweifel sein oder streiten; es wird am Verlauf der Kurve nicht viel ändern. Der Anfang ist dem Wesen der Frühstufe entsprechend inkonstant, gleich der Beginn flackert auf zu der Anormalität der Münchener Michaelskirche, dann hält sich die Entwicklung eine Strecke lang auf der mittleren Linie, um gegen Ende auf die unterste zu sinken und ein Jahrzehnt völlig auszusetzen. Der Anfang der Hochstufe bringt einen ersten Gipfel, um 1670/80, der allein von Werken ausländischer Meister bestritten wird, während die Kurve der deutschen Kunst auf der untersten Linie bleibt. Sie erreicht um 1710 einen ersten Höhepunkt, sinkt dann und läßt deutlich einen neuen Aufstieg erkennen, der gegen 1740 zu den Werken von europäischer Bedeutung, der ersten Rangklasse führt. Die Qualitätskurve deckt sich mit der Quantitätskurve.

DIE BAULEHRE

I.

Die Forderung Rivius-Vitruvs, daß der Künstler Bücher studiere und selbst über seine Kunst Bücher schreibe, ist für Deutschland nichts Neues. Das ausgehende Mittelalter besitzt bereits eine eigene Kunstliteratur: Konstruktionslehren in den Steinmetzbüchlein, wie dem des Hans Hösch von Gmünd, Rohriczers „Büchlein von der Fialen Gerechtigkeit“ (1484), „von der Konstruktion der Wimperge“,[1] Abbildungen von Architekturteilen, Wimpergen, Fialen, Kapitellen (Hans Schmuttermayer, Meister W., Veit Stoss),[2] Publikationen von Neubauten (Ostendorfers Holzschnitt der Regensburger Wallfahrtskirche zur Schönen Maria), Aufnahmen alter Bauten (Schedels Weltchronik, Wolf Hubers Innenansicht des Passauer Doms), betrachtende Schriften wie Jakob Wimpfelings Laudes Ecclesiae Spirensis und sein berühmter Brief über das Straßburger Münster, Hartmann Schedels Kollektaneen über die Merkwürdigkeiten Italiens, Johannes Butzbachs und Christoph Scheurls Bücher[3] und Albrecht Dürer — im Wendepunkt der zwei Zeitalter stehend — ist ihm das vielbewunderte Vorbild des gelehrten schreibenden Künstlers. Doch die Steinmetzbüchlein sind zufällige und ganz unvollständige Aufzeichnungen der Hütten-Empirie, die Architekturblätter sind jedenfalls für den Baumeister nicht verwendbare Vorlagen, sondern tragen dekorativ-ornamentalen Charakter, dienen als Bildhintergründe oder religiösen und geographischen Zwecken, Wimpfeling schreibt ohne Versuch einer Kritik oder Begründung des Wertes jener Bauten und Dürer,[4] der sich eigens entschuldigt, daß er, als ein Ungelehrter, schreibt und lehrt, will nur aus seiner „durch saure Übung“ erlangten Erfahrung den jungen Gesellen Fingerzeige geben, mit seinen Schriften den praktischen Unterricht der Lehrmeister, an denen großer Mangel ist, ersetzen. „Doch ist Keiner verbunden mir zu folgen, sonder er mag sich seines Gutbedunkens und Gefallens brauchen.“ So sind die Anweisungen gemeint zu einigen Aufgaben der Architektur seiner Zeit, d. i. der spätgotischen, wie man Säulen, Pfeiler, figurierte Reihengewölbe machen, eine Kirche auf einen Platz stellen kann, „daß ein Idlicher daraus nehme, wie es ihm gefall“, so wie er sich selber aus Vitruv notiert hat, was ihn gerade interessierte.

Im Gegensatz dazu betont die Neuzeit mit Rivius-Vitruv:[5] Der Architekt darf „nicht seinem eigenen Gutdünken folgen, wie er vermeint, daß solches am schönsten

---

[1] Abgedruckt bei Heideloff, Der kleine Altdeutsche, Nürnberg.

[2] Vergl. Lichtwark, Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888. Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920.

[3] Waetzoldt, Die Anfänge deutscher Kunstliteratur, Monatshefte f. Kunstwissenschaft 1920.

[4] Die Zitate nach Lange-Fuhse.

[5] Die Zitate nach Vitruvius Teutsch, Nürnberg 1548, und der Architektur, Nürnberg 1547.

anzusehen sei," nicht „das Werk nach seinem Verstand und vielleicht zu viel unbedachten Fürschlägen machen," denn es gibt „eine Kunst der Architektur," die sich in den Schriften und Kunstwerken der Alten über die Jahrhunderte der Barbarei in die Gegenwart herüber gerettet hat, zu der nur das Wissen Zutritt eröffnet und ohne die kein vollkommenes Werk gemacht werden kann. „Architectura est scientia, die Architektur ist eine solche Kunst, . . . daß der so dieser Kunst erfahren ist, aus gewissem sattem Grund und guten Verstand die Werk aller anderer künstlicher Werkleut judizieren oder urteilen mag und seiner eignen Werk wisse rechte gründliche Ursachen anzuzeigen." Wissenschaft ist der Neuzeit die Voraussetzung wie für die Kunstbetrachtung so für das Kunstschaffen.

Dieser letzte Punkt verleiht dem Schrifttum eine Bedeutung, die ihm an und für sich nicht zukäme. Denn die deutsche Kunstliteratur, die von nun ab in breitem Strom den Markt überschwemmt und die Bücherschränke der Künstler wie der Liebhaber füllt, mit ihren Kunst-, Architektur- und Säulenbüchern, den Vollständigen Anweisungen, Reisediarien, Theatren, Prospecten, ist ein buntes Sammelsurium von angezeigten oder verschwiegenen Übernahmen, Zusammenstellungen und wenig eigenartigen Bearbeitungen italienischer und französischer Theoretiker, von Nachdrucken und Nachstichen, Repräsentations- und Festschriften und Erfindungen Künstler zweiten und dritten Ranges, die sich als Vorlagen aufspielen. Wenig künstlerische Qualität, wenig selbständiges Wissen, wenig tiefere Forschung, viel Schulfuchserei, Magisterdünkel und kleinliches Gekeife, kein weiterer Ausblick oder höherer Gedankengang. Allein im Funktionellen liegt ihr Wert. Der Weg der schöpferischen Kräfte führt in dieser Epoche durch das Wissen, die theoretische Überlegung, den gedanklichen „Grund", der ihnen erst die Fesseln löst, die Bahn frei macht zur Auswirkung, aus dem Forschen, Messen, Rechnen, Absehen, Vergleichen, Auswählen wächst das Kunstwerk hervor.[1] Die Reflexion und ihr Gestaltwerden, die Kunstliteratur, ist also nicht ein Nebenprodukt, sondern, in ihrer Buntheit bedingt durch Forderungen des künstlerischen Schaffens, ein Glied, ein Stadium des künstlerischen Prozesses selbst.

Die Forderungen, daß das künstlerische Schaffen sich selbst Rechenschaft ablege, von einem exakten, in der Form einer wissenschaftlichen Lehre mitteilbaren Wissen, von demonstrierbaren und gegen Einwände zu verteidigenden Überlegungen getragen sei, das sind alles nur Ausstrahlungen und spezielle Formulierungen der einen neuzeitlichen Grundforderung, die in gleicher Weise wie an

---

[1] An das das Zeitalter wie an den Künstler in erster Linie den Bildungsmaßstab legte, im Gegensatz zu unserer Zeit, die diese Werke gerade nach dem, was an ihnen nicht Bildungsgehalt ist, wertet.

den Künstler auch an das Kunstwerk gestellt wird: Daß es nichts Willkürliches, Zufälliges gebe, daß alles vom menschlichen Geist bedingt, zusammengehalten, von ihm erkennbar geformt und dadurch notwendig gemacht, von Bewußtheit durchsetzt sei. „Wissenschaft" heißt diese Bewußtheit beim Künstler; am Kunstwerk wird die Herrschaft des Geistes offenbar in der Symmetria oder Analogia, auch Proportion genannt. Rivius-Vitruv erklärt mit umständlichen Worten den Begriff folgendermaßen: „Ein gerade Vergleichung und wohlreimende Schickung Teil gegen Teilen und herwiderum aller Teil gegen dem Corpus, und stehet solches in gewisser Zahl der Teil, solcher gestalt, wo solche gemehrt oder gemindert, die ganze Concinnitas oder Wohlschickung dadurch verderbt wird. In rechter Symmetrie müssen sich alle Ding solcher gestalt gegeneinander reimen und schicken, das oberst mit dem untersten, das recht mit dem linken und dergleichen, daß nichts Ungereimbts oder Ungestalts darin gemerkt werde." Die „gerechteste und eigentlichste Symmetrie" ist gegeben in den „von der Natur gesetzten, vollkommenen und gewissen" Proportionen des menschlichen Körpers, dieses „sonderlich herrlichen und göttlichen Wunderwerks". Sie zu ergründen ist die Aufgabe aller Künstler, der Maler und der Bildhauer wie der Architekten (begrifflich ist damit die Einheit des gesamten Kunststrebens hergestellt). Bei Tempeln und Kirchen soll die Symmetrie aus „sonderlicher Gottesfurcht und Ehrerbietung fleißiger gebraucht werden als in anderen Gebäuen."

Dunkel und vieldeutig wie die Bibel ist das kanonische Architekturbuch des Altertums für die Neuzeit. Jedes Land und jede Generation legt das ihr Gemäße hinein und nimmt seine Autorität dafür in Anspruch. Rivius, der die lateinischen Termini Vitruvs für klassische Architekturformen meist durch deutsche Worte wiedergibt, — gewiß nicht sprachschöpferisch, sondern mit Fachausdrücken der deutschen Steinmetzen, die annähernd Ähnliches bezeichnen, aber in gotischen Formen — erklärt, warum er für Symmetrie keinen deutschen Namen gegeben hat: „Denn unsere Künstler nennens ein scharfe, eigentliche, proportionierliche oder wohlgeschickte recht reimende Messung, damit doch der Verstand solches Wörtlein nit genugsam eigentlich ausgedrückt werden mag." Also wieder: Der Begriff der Symmetrie ist bei uns längst vorhanden, nur der Name hat gefehlt. Und so gibt er als Illustration eines symmetrischen Aufrisses Grundriß und Schnitte eines gotischen Baues „nach Art dieser Zeit teutscher Steinmetzen .... in rechter Symmetria aus dem teutschen Steinmetzengrund des Maßwerks aufgerissen": Der Mailänder Dom ist sein Beispiel für die Regel des Vitruv.[1] Ebenso findet

[1] Nicht nur für Rivius und Deutschland. Auch seine Vorlage, die Comasker Vitruv-Ausgabe von 1521 enthält die Schnitte des Mailänder Doms, während sie die nächste italienische Ausgabe, Perugia 1536, wegläßt. Vergl. Röttinger, Die Holzschnitte zur Architektur und zum Vitruvius Teutsch des Walter Rivius, Straßburg 1914.

er diese in dem deutschen Werkschuh, der die verlangte vollkommene, bruchlos teilbare Maßeinheit darstelle, und in einem nach dem deutschen Steinmetzengrund aufgerissenen gotischen Pfeiler erfüllt, während er ein paar Seiten weiter reinste Hochrenaissanceformen, kopiert nach Serlio und Agostino Veneziano, als Illustrationen bringt. Nur auf die gewisse Proportion kommt es an; gotisch und klassisch sind für diese Zeitstufe gleichberechtigte, nebeneinander bestehende „Zier"-Arten.

Das Nebeneinander der für das historische Empfinden zunächst unvereinbaren Welten wird noch deutlicher in der kunstbetrachtenden Literatur. Theoretisch gilt als Ideal und vollkommenes Vorbild die Antike. „Den schönen, gewaltigen, wohl gezierten und mächtigen Gebäuen der Römer" ziemt es nachzufolgen, weil sie die aller anderen Nationen übertreffen, und von den antiken Resten ist „als von berühmten Meistern und lebendigen Unterweisern viel zu erlernen." Aber antike Reste, sagt Rivius, finden sich nicht allein in Italien, sondern auch in Deutschland und neben klassischen Gefäßen bildet er „heidnische Krüg" ab, wie sie unfern Mainz gefunden und ihm von einem befreundeten Maler und „sonderlichen Forscher der Antiquität" zugestellt wurden — so wenig ist noch das künstlerische Verhältnis zur Antike entwickelt. Wie sollte auch der Norden des 16. Jahrhunderts zu tieferem Verständnis gekommen sein? Hauptsächlich aus literarischen Quellen weiß man von der Kunst des Altertums und die Nachrichten der klassischen Schriftsteller von „etlich berühmt Moler vor viel 100 Jahren" und den „mächtigen Künigen, bei denen die Kunst in großer Achtbarkeit gewesen", fließen mit anderen Überlieferungen und den Berichten der Bibel zu der nebelhaften Vorstellung zusammen, daß die Baukunst „nicht erst von neuem erdicht sei, sondern vor etlich 100 Jahren zu den Zeiten Salomonis des Königs, welcher den Tempel zu Jerusalem auf korinthische Art hat lassen machen und das königlich Haus ...".[1] Mit diesem noch mittelalterlichen Denken vermengt sich beginnende neuzeitliche Geschichtskenntnis in der Auffassung, daß die Baukunst in Italien von altersher in großem Wert und Ehren gewesen und dort, nachdem sie durch unverständige Baumeister geschwächt und lange Zeit unterdrückt, durch Bramante erweckt und wieder an das Licht gebracht worden ist. So ist dieses Land „ein Aufenthalt aller guten Künste" und verdient von den Künstlern besucht zu werden, nicht allein wegen der herrlichen, ruhmreichen Antiquitäten, sondern auch wegen der Werke der nachkommenden und jetzt noch lebenden Meister. Die landläufige Ansicht der Bauherrn, die auch der junge Baumeister teilt,[2] der meint, er bräuchte bloß mit einigen geschickten Leuten, Malern und Steinmetzen

[1] Hans Blum, Von den 5 Säulen, Zürich 1550, Widmung.
[2] In dem S. 31, Anm. 1 angeführten Dialog.

nach Italien zu reisen und den Bau, der ihm als vorbildlich angegeben worden ist, in allen Teilen aufzunehmen, um ihn dann in Deutschland nachzumachen, weist der erfahrene vitruvianische Architekt als falsch zurück: Eine einfache „Kontrafaktur" ist unmöglich wegen der Verschiedenheit des Bauplatzes, der Größe, der Zweckforderungen, des Klimas usw. Man muß in die vorbildlichen Werke eindringen, ihren „rechten Verstand" zu bekommen suchen, denn sie sind nur Exempel, nach denen der Künstler „in fleißiger Nachtrachtung und eigentlicher Ermessung seine Werk korrigieren und verbessern mög." Als italienische Meister, deren Werke wegen „ihrer Komposition, Symmetrie und Proportion mit Fleiß und großem Verstand zu beschauen", nennt Rivius neben mehreren uns heute nicht mehr geläufigen Baumeistern und Steinmetzen den noch lebenden Michelangelo, den Venezianer Tullio Lombardo und den Mailänder Bramante. Eine Zusammenstellung, die allein auf Hörensagen, nicht auf Anschauung beruht.

Nicht nur Rivius, auch den Deutschen des Zeitalters, die italienische Kunst aus eigener Anschauung kennen, ausgebildeten, selbstschaffenden Architekten, fehlt noch das tiefergreifende Urteil über italienische Bauten. Der Württemberger Heinrich Schickhardt und der Ulmer Baumeister Joseph Furtenbach zollen in ihren italienischen Reisebeschreibungen[1] dem Dom von Mailand wie St. Peter, dem Dom von Florenz und dem Gesù, dem Pantheon und S. Petronio in Bologna mit den gleichen Worten ihre Anerkennung, Altes und Neues findet ihre vorbehaltlose und unterschiedslose Bewunderung. Es ist nicht mehr, und noch nicht wieder, die auf kritischer Einsicht und Erlebnis beruhende Bewunderung, wie sie aus den Zeilen Dürers atmet. Die auf ihn folgende Mittelmäßigkeit findet wohl, mehr oder weniger anderen nachredend, Worte zum Lob der italienischen Kunst, jener warme, aus einem inneren Verhältnis quellende Ton fehlt. Die technischen Leistungen, die Größe, Kostbarkeit und Neuartigkeit der Bauten entzückt sie. Nur das Äußerlichste italienischer Kunst ist dem Norden aufgegangen.

Sein inneres Empfinden und Werten hängt völlig an der Kunst, die ihn umgibt. Der Bedeutung Italiens kann und will man sich nicht verschließen. Dafür betont man geflissentlich mit Krähwinkel-Selbstgefälligkeit und engem deutschem Gäßchenblick, daß „alle Künst von Tag zu Tag höher gebracht werden von so viel herrlichen trefflichen Ingenien teutscher Nation, dadurch dieselbig allen andern ausländischen Nationen nit allein conferiert, sondern auch dieselbigen in hohem Verstand weit übertreffen mag" (Rivius), und Blum meint von der neuen Kunst der rechten Symmetrie, sie sei in Deutschland „dermaßen herfürgestrichen worden, daß auch die zu Rom und Venedig nie solcher Kunst so ein gewissen Grund

[1] Mömpelgart 1602 und Ulm 1627.

gewußt haben." Wärme und Überzeugung kommt in die Worte Rivius, wenn er nach Michelangelo und den andern italienischen Baumeistern von den berühmten deutschen Künstlern spricht: „wie dann die gewaltige Stadt Nürnberg als ein Aufenthalterin aller guten Künstlern auch dieser Zeit mit vast kunstreichen Malern, Kupferstechern . . . Baumeistern und allerhand künstlichen Werkleuten sonderlichen wohl versehen . . . solcher Künstler Werk allenthalben namhaftig und wohl bekannt". Eine lange Lobrede widmet er Dürer, „in allen Landen und auch von fremder Nation in Sonderheit hoch berühmt als dem der Preis der ganzen Kunst ohn alle Hindernis gegeben wird". „Apelles muß dem Dürer weichen" – so hätte auch das Mittelalter gesprochen; kein Wort von Tizian oder Raffael. Sie liegen trotz gelegentlicher Erwähnung noch außerhalb des deutschen Horizontes. So wird auch die Münchener Michaelskirche nur mit der Antike verglichen, als achtes Weltwunder gepriesen.[1] Daß diese Vergleiche nicht bloß rhetorische Floskeln sind, zeigt Schadaeus Schrift über das Straßburger Münster.[2] Er macht sich nicht nur Wimpfelings Lob zu eigen und das Urteil des Aeneas Sylvius: sunt . . . Teutonici mirabiles Mathematici omnesque Gentes in Architectura superant, sondern beweist – wohl die erste deutsche begründende Kunstbetrachtung – in vier Punkten, daß diese deutsche Kirche den Vorzug vor den antiken Wundergebäuen verdient: Weil sie aus reiner Frömmigkeit, nicht aus Ruhmsucht erbaut, weil ihre Baumeister so berühmt waren, daß die Phidias usw. zu ihnen in die Schule gehen müßten, wie der Herzog von Mailand 1486, als die Baumeister des Doms nicht mehr Rats wußten, die Stadt Straßburg bat, ihm den sinnreichen Werkmeister des berühmten Münsters zu schicken – 3. wegen ihrer Dauerhaftigkeit allen Wettern zum Trotz und 4. weil insbesondere der Turm „bis an den Helm hinauf mit artigen und wohlproportionierten Bildern also lieblich geziert, daß es das Ansehen, als seie deren keines ohne Ursach gesetzt und geordnet worden" – also wegen der Proportion, Ordnung, dem erkennbaren, notwendigen Verhältnis der Teile, d. i. wegen der Übereinstimmung mit den Regeln des Vitruv.[3]

Einer der Hauptgründe für das überaus langsame Eindringen in die klassische Architektur der Antike wie der italienischen Gegenwart ist das Fehlen von Bauabbildungen des neuen Stils. Sie kommen erst ganz am Ende der Stufe, im

[1] Trophaea Bavarica, 1597.
[2] Summum Argentoratensium Templum . . . seinem vielgeliebten Vatterland und Teutscher Nation zu Ehren in Truck verfertigt durch O. Schadaeus, Straßburg 1617.
[3] Wie ungeschieden Gotisches und Klassisches nebeneinander liegen, mag nebenbei auch Wilhelm V. beweisen, der, Gründer des Münchener Antiquariums, Erbauer der Michaelskirche, Auftraggeber der Sustris, Gerhardt und so vieler italienischer Künstler eine „seltsame" Kreuzigung von Mathias Grünewald so sehr liebte, daß er sie in Kupfer stechen ließ. (Sandrart, Teutsche Akademie.)

beginnenden 17. Jahrhundert auf. August Sadelers Vestigi della antichità di Roma, Prag 1616, gilt als erstes deutsches Abbildungswerk der antiken Baukunst,[1] die Deliciae Urbis Romae von Dominicus Custos, Augsburg 1600, bringen die ersten Abbildungen römischer Kirchen, in der Hauptsache die sieben Basiliken, kleine, für den Architekten unbrauchbare Veduten; den ersten Grundriß einer ausgeführten italienischen Kirche dürfte in Deutschland Furtenbachs Architectura civilis 1638 veröffentlicht haben, den des Florentiner Doms — in Postkartengröße, ohne Bedeutung für die schaffende Kunst.[2] Die Publikation deutscher Bauten setzt gleichzeitig ein: 1609 H. J. Ebelmanns Aufnahme des Speyerer Doms, 1617 die Ansichten des Straßburger Münsters bei Schadaeus. Unter den zeitgenössischen deutschen Bauten ist nicht etwa die moderne Michaelskirche in München, von der die Festschrift von 1597 nur zwei bescheidene kleine Außenansichten gibt, sondern die spätgotische Augsburger Benediktinerkirche St. Ulrich und Afra am besten publiziert — in den prachtvollen großen Stichen des Werkes von Hertfelder 1627. Es dürften die einzigen Innenansichten einer Kirche aus diesem Zeitabschnitt sein. Vom neuen Stil gibt es nur Außenansichten und diese sind, selbst die Fassadenskizzen bei Schickhardt und Furtenbach, klein, ungenau und unmaßhaltig, so daß der Architekt nichts damit anfangen kann. Ihm kommt auch das Ausland nicht zu Hilfe, denn in Italien selbst setzt die Architekturpublikation erst mit dem 17. Jahrhundert in größerem Umfang ein.[3] Die zeitgenössische klassische Architektur vermitteln auch die im Deutschland des 16. Jahrhunderts weit verbreiteten Bücher von Serlio, Palladio, Ducerceau nicht, da sie in der Hauptsache Idealentwürfe enthalten und antike Grundrisse — von problematischem Wert für das Schaffen der Gegenwart.

So ist zu verstehen, warum der Frühstufe das Klassische bloß als eine andere Art der Zier erscheint: Sie kennt diese Architektur nur als Einzelstücke, Säulen, Basen und Kapitelle, Gesimse, Fenster- und Portalgewände. Auf diese gehen Hans Blums[4] Bemühungen, der, ein Mann der gedanklichen Theorie, der strengen Form und der berechneten Proportion, gotisch-geometrische und neuzeitlich-arithmetische Konstruktionsmethoden vermengend Schemata der Säulenordnungen herausgibt. Und ebenso die Bemühungen Wendel Dietterlins:[5] In Fehde

[1] Stark, Handbuch der Archäologie der Kunst, Leipzig 1878.
[2] Der Kirchenbaumeister Schickhardt hat in seine italienischen Reisebeschreibungen als einzigen Kirchengrundriß den der unbedeutenden Konzilskirche in Trient aufgenommen. (In das Diarium der ersten italienischen Reise, durch Heyd, Stuttgart 1902, veröffentlicht.)
[3] Maggi, Angeli, Montano, Ferrerio, Falda.
[4] Quinque Columnarum Exacta Descriptio, Tiguri 1550 und spätere Ausgaben. Vergl. v. May, Hans Blum, Straßburg 1910.
[5] Architectura Von Austheilung, Symmetria und Proportion Der Fünff Säulen, Nürnberg 1598.

gegen die Leute, die „nach Gutdünken mit wunderbarlicher und übelständiger Confusion und Vermischung der verschiedenen Manier“ diese Verzierungen anbringen, will er mit seinen wunderlichen Vermengungen klassischer und gotischer Formen den „etwas zu schweren und unverständlichen“ Vitruv anschauungsmäßig erläutern und zeigen, wie man die Ordnungen reizvoll und abwechslungsreich bilden kann, da „man darinnen nicht immer auf einer Geigen liegen darf, sondern die Lieblichkeit aus der Variation und mannigfältiger Veränderung suchen muß, da alles, was alt und gar gemein worden, nie mehr so hoch als dasjenig, so neu und fremd und seltsam ist, gehalten wird.“

II.

Die Hochstufe der Baulehre gibt sich zunächst zu erkennen durch Werke, die sich freigemacht haben von der Vermengung mit humanistischen, antiquarischen, religiösen und repräsentativen Interessen und reine Lehrbücher der Architektur sein wollen. Dabei ist die Theorie so weit fortgeschritten, daß sie nicht mehr einzelne Bauglieder, sondern den ganzen Bau in Betracht zieht und sich nach den einzelnen Bauaufgaben spezialisiert. Wie für das bürgerliche Wohnhaus, das fürstliche Schloß, den evangelischen Kirchenbau, so entwickelt sich für den katholischen Kirchenbau eine eigene Theorie. Sie wird vertreten durch zwei Männer, die nicht mehr unsachverständige Skribenten wie Rivius oder nur gelegentlich schreibende Künstler und Handwerker, sondern Fachleute der Theorie sind und in ihr ihre Lebensaufgabe erblicken; beide gehören nicht dem Kreis der schaffenden katholischen Kirchenbaumeister an. Sie steigern die Verschiedenheit, wie sie in der Frühstufe vorlag zwischen dem die Ordnungen auf Rechnungsschemata reduzierenden Blum und Dietterlin, der die Fülle der Zieraten ausbreitet, zu ausgesprochenen Gegensätzen.
Leonhard Christian Sturm[1] (1669—1719), Professor der Mathematik, der Zivil- und Militärbaukunst in Wolfenbüttel und Frankfurt a. O., zuletzt Baudirektor in Mecklenburg, Protestant, der zu Eingang seiner „Anweisung alle Arten von Kirchen wohl anzugeben“[2] erklärt, daß er kein Liebhaber von prächtigen Kirchen sei, da Gott als einem Geist damit nicht viel gedient werde, und sich nur der Vollständigkeit seiner Baulehre halber mit dem katholischen Kirchenbau befasse, wurzelt in engen ernsthaft-strengen norddeutschen Gelehrtenkreisen. Joachim

---

[1] Habicht, Die deutschen Architekturtheoretiker des 17. und 18. Jahrhunderts, Zeitschr. für Architektur und Ingenieurwesen 1917.
[2] Augsburg 1718. Im folgenden wird ferner zitiert aus: „Anweisung zu der Zivilbaukunst“, Wolfenbüttel 1699, und „Reise-Anmerkungen“, Augsburg 1760.

Sandrart (1606—1688),[1] von Haus aus Maler, in den Niederlanden, London, Rom universal gebildet, Welt- und Hofmann, Kenner und Sammler, ist der Mittelpunkt eines süddeutschen schöngeistig-künstlerischen Zirkels. Lehrt jener, daß das Wissen um die Regel, die Berechnung und das Urteil des Verstandes die Grundlage aller guten Baukunst sei, so hält sich dieser vor allem an das Urteil des Auges, denn „wer zuviel messet, der bleibt nur ein Abmesser", und wenn schon ein Werk „just gemessen, aber den Augen mißfällig ist, so bleibet es gleichwohl veracht". Nach Sturm kann auch ein „mittelmäßiges Ingenium" die Kunst vollkommen erlernen und ein Lehrling, der sich die Regeln angeeignet hat, ist dem geübtesten Architekten, der diese nicht kennt, überlegen — Sandrart[2] meint, „wann die Mutter Natur dem Jüngling nicht ihre Milch einflößt . . . . so ist auch mit unendlicher Arbeitsamkeit wenig zu schaffen". Aber, die Begabung vorausgesetzt, ist Praxis und Übung nach ihm die Grundlage aller Kunst, während Sturm sich darauf etwas zugute tut, daß er seine „Invention ohne zu probieren oder einen Zirkul anzuschlagen, bloß durch Rechnen macht", und der Praxis die „wahrhafte praktische Wissenschaft" vorzieht, die nicht selbst baut, sondern durch genaue Erkundigung weiß, was sich wohl ins Werk richten läßt und sich dadurch von der „blinden Empirie" abhebt. Aus dem Gedanken, daß es nur auf die verständige Erfindung, nicht auf Übung ankommt, zog er die abstruse Konsequenz, eine Festdekoration eigens durch ungeübte Handwerker ausführen zu lassen. Für ihn ist die Baulehre systematische Wissenschaft „in dem Verstand, wie es die Philosophi haben wollen", während Sandrart in seinen Insignium Romae Templorum Prospectus wie in den Altaria et Sacella varia templorum Romae rein empirisch mustergültige Beispiele vorstellen will. Er entnimmt sie den Werken der römischen Barockmeister seiner Zeit, der Bernini, Maderno, Rainaldi, Borromini, und hält mit ihnen Michelangelo, der den Bau von St. Peter „mit seinen unzählbaren Zieraten insgesamt aus eignem Ingenio erfunden, auch folgends eigenhändig zu Werk gebracht", „mehr für einen überirdischen als menschlichen Künstler". Sturm dagegen glaubt, daß die Louvre-Fassade „der Exekution und Correktion nach . . . in der ganzen Welt kaum ihresgleichen hat", und verehrt Perrault, den strengsten französischen Klassizisten seiner Zeit, der über Bernini und den römischen Barock triumphiert hat, den „Autor des vortrefflichen französischen Vitruv", als einen Mann „von großer Gelahrtheit, unermüdetem und unersättlichem Fleiß im Studieren . . . . dabei gar singulair und capricieus". Für Michelangelos Porta pia hat er das stärkste absprechende Urteil, sie sei „so wohl ohne alle Raison angeleget als einiges Gothisches in der Welt".

[1] Waetzoldt a. a. O.
[2] Die folgenden Zitate aus den verschiedenen Teilen der Teutschen Akademie.

Diese Gegensätzlichkeiten sind nichts weiter als die beiden sich wechselseitig ergänzenden Aspekte der einen kontinuierlich weiterwachsenden Gedankenreihe. Stärker und klarer als die Frühstufe betont die Zeit die Notwendigkeit der „unfehlbaren sichern Regeln, außer denen alles unrichtig bleibet", und gerade Sandrart findet gegenüber den Künstlern, die „nur blindhin all' aventure ohne Regeln ihrem ungegründten Wahn und den Mutmaßungen der Augen... nachfolgen und nachmals keine Ration noch Demonstration des Effekts, wenn das Werk verfertigt ist, davon zu geben wissen", die beredtsten Worte: „Kunst hat ihren Namen von Können. Die ohne Wissenschaft hereinplatzen, sind wie die Schiffleut ..., die auf das hohe Meer sich begeben und doch vorher mit Segeln und Steuerruder sich nicht versehen haben, auch daher der gewissen Gefahr in die Arme fahren." Diese Stufe gibt sich nicht mehr mit einzelnen zufälligen Beispielen der Ordnungen zufrieden: Aus den bekannten Vorbildern wählt Sandrart die mustergültigen aus — und Sturm tut genau das Gleiche auf seine Art, wenn er „die Leichtigkeit des Vignola, das Ansehen des Palladio und die genaue Ausmessung samt der schönen Austeilung des Scamozzi gleichsam miteinander vermählend" die besten Maßverhältnisse zahlenmäßig errechnet und zu Tabellen zusammenstellt, in denen man nur nachzuschlagen braucht, um, wenn eine Maßzahl, etwa eine Säulenweite, gegeben ist, die Maße für alle anderen Teile der Ordnung und die in Betracht kommenden Verbindungen zu finden. Das ist sein Erfinden durch reine Rechnung und mit dieser Methode glaubt er „unwidersprechlich zu erweisen, daß notwendig noch eine sechste Ordnung sein müsse, wenn sie den Namen der Ordnungen vollkommen verdienen sollen und keine siebente weiter dazu könne erfunden werden".
Das „Wissen um den Grund" der Frühstufe hat sich entwickelt zum Vernunft-Schluß, der dem Denken Selbständigkeit und Sicherheit verleiht. Alle Regeln werden „ordentlich, eine aus der andern und endlich die ersten aus ungezweifelten und männlich bekannten Wahrheiten hergeleitet". Die Ordnungen bestehen aus einzelnen Gliedern; diese bilden gewissermaßen das Alphabet der Baukunst und dürfen nicht nach Belieben zusammengesetzt werden, ebensowenig, wie man die 24 Buchstaben willkürlich nebeneinandersetzen darf, wenn man Worte und Reden mit Sinn erhalten will. Die Ordnung selbst wird durch die Vernunft gewählt. Nachdem die Dorica z. B. Großmut und Tapferkeit ausdrückt — das ist eine der „ungezweifelten Wahrheiten" — folgt, daß sie sich für Kirchen der Heiligen Petrus, Paulus, Georg eignet usw.; so sagt Sandrart im Anschluß an die italienischen Theoretiker. Für eine ländliche Kirche wie für ein Stadttor schickt sich die Toscana; aber da die Kirche „mehr Zierlichkeit erfordert als das Tor und dieses mehr Stärke als jene", so muß — nach Sturm —

die Ordnung für die verschiedenen Zwecke modifiziert werden, natürlich innerhalb der Grundregeln. Auf dem gleichen Wege des gedanklichen Schlusses erklärt Sandrart (mit Palladio): Nachdem die runde Form die vollkommenste und herrlichste ist, sollen wir runde Tempel bauen, durch die „sehr füglich die Einigkeit, unendliches Wesen, Gleichförmigkeit und Gerechtigkeit Gottes abgebildet werden kann; sehr lobwürdig sind auch die Kirchen in Form eines Kreuzes, da sie „den anschauenden Augen das Holz repräsentieren, an welchem unser Heiland gehangen". Aus „Natur und Vernunft" entwickelt Sturm die Hauptstücke einer katholischen Kirche: Der Kultus verlangt viele Kapellen mit kleinen Altären; da an solennen Festen viel Volk zusammenkommt, muß das Schiff eine große Menge fassen, die in den Chor hineinsehen kann, denn es kommt hier mehr auf das Sehen als auf das Hören an; und die Art des Gottesdienstes erfordert notwendig ein prächtiges Aussehen und helles Licht. Die beste Lösung dieser Anforderungen bieten offenbar diejenigen Kirchen, die am meisten bewundert werden: In Rom St. Peter, Gesù, S. Andrea della Valle, S. Ignatio, S. M. Vallicella und S. Ambrosii et Carolo, in Paris die Sorbonne, Val de Grâce und Minimes, in London St. Paul. Sie kommen alle darin überein, daß „an einer Kuppel unten ein länglicht Schiff, oben ein kurzer Chor und an beiden Seiten zwei Arme anliegen". Das ist also die Grundform der katholischen Kirche und die Unterschiedsmöglichkeiten liegen allein in der Anordnung der Abseiten und Kapellen. So werden Inventiones Nr. 1, 2, 3 usw. aufgestellt, in denen er „alle die Hauptumstände, die den berühmtesten Kirchen gemein und gleichsam essential sind, in acht nimmt und doch eine Disposition macht, die etwas Neues und von allen bisher erbauten Unterschiedenes" hat. Und er konstruiert Netze, die alle möglichen Maßverhältnisse und zulässigen Verbindungen des einmal angenommenen „Modul" anzeigen; wenn man in sie den Entwurf einzeichnet, kann man keine „Fehler" machen.

Es ist im Grunde das gleiche, wenn Sandrart mustergültige moderne Kirchen auswählt und sie mit beigefügten Maßverhältnissen als einen Kanon, aus dem man „erwählen möge, welches am besten gefällig ist", in dem man „alle vorkommenden Casus erörtert findet", aufstellt. Der eine macht es mit rechnerischen Mitteln für den Verstand in Form eines Extraktes, eines Systems, der andere mit darstellerischen für das Auge in der empirischen Form von Beispielen. Den Grundgedanken spricht Sturm aus: Man muß „die Antiquität samt dem Vitruvio, dann auch die Erfindungen der heutigen Baumeister ohne alle Parteilichkeit nach der Richtschnur ungezweifelter und von jedermann zugelassener Gründe erwägen, gegeneinander halten und aus einem jeden das Beste erkiesend zuletzt ein neues Werk in viel größerer Vollkommenheit daraus zusammenbringen".

Noch stärker als die Frühstufe verpönt diese Zeit die reine Nachahmung — offenbar gibt ihr die Praxis dazu Grund: Sturm betont, es sei zu vermeiden, „daß man von einem Gebäude sage, dieses kommet dem oder dem Palast in Italien nahe . . . ., welches ein häßlich Lob ist".

Voraussetzung für die Auswahl des Besten ist, daß man sich nicht einfach dem Augenreiz überläßt sondern jedem Werk mit begründeter Kritik gegenübertritt. „Solcher Gestalt muß der Verstand immer mit im Spiel sein, um alle vor Augen kommenden Dinge wohl zu überlegen und zu beurteilen" — so drückt es Sandrart aus; deutlicher Sturm: „Nicht das Auge judiziert, sondern der Verstand durch die Augen. Sieht ein ungelehrter Verstand durch die Augen, so urteilt auch das Auge ungeschickt." Die vorbehaltlose Bewunderung der Antike wird aufgegeben. Gewiß ist das Altertum „eine universale Nahrungsmutter"; aber man kann nicht allemal bei Vitruv bleiben, sagt Sandrart, — abgesehen davon, daß uns als Christen eine andere Weise und Manier zu gebrauchen gebührt als dem Heidentum — „weil nach seiner Zeit die bessere Erfahrenheit und die Aufführung mehrer und größerer Gebäude andern vortrefflichen Meistern gute Gelegenheit an die Hand gegeben, diese Kunst noch höher zu heben", und die Hochachtung vor den Antiken darf uns „so blind nicht machen, daß wir sie alle von gleicher Würde achten sollen". Die Baukunst der Gegenwart kann „wahrlich allen ehemaligen Bauregeln den Trotz bieten und die berühmtesten Meister des Altertums bemeistern", St. Peter, „in dessen Bau alles kluge Denken vom Bauen versenket, ist allen ehemaligen römischen Gebäuen weit, weit vorzuziehen", die Werke Michelangelos, Berninis und anderer Moderner sind als „Orakel zu Rat zu ziehen und können in Wahrheit dem ganzen Deutschland statt füglicher Modell dienen." Ähnlich lautet es bei Sturm: „Unter den Überresten des herrlichen Altertums als unter den neueren Gebäuden sind die auserlesensten Vorbilder und Beispiele schöner Gebäude anzutreffen, aber auch eine große Anzahl Gebäude, welche mit wenig Verstand und gegen die unvergänglichen Regeln der Baukunst sehr vitiös angegeben sind, ja unter den besten Meisterwerken befinden sich etliche, die als Wechselbälge unter den übrigen schönen Kindern sind." Hier trennt er sich von Sandrart: Michelangelos Porta pia ist als Ganzes für ihn ein solcher Wechselbalg — ja er findet sogar „an guten Werken einzelne Teile, die unordentlich und irregulär sind." „Weil aber derjenige, so etwas tadeln will, es muß besser machen können", führt ihn seine Kritik zum Zensieren und Korrigieren: In seinem Reisewerk bildet er bekannte Bauten ab, die eine Hälfte wie sie wirklich sind, die andere Hälfte wie sie hätten „viel korrekter angegeben und zu einem wahrhaften Meisterstück der Architektur werden können", und er weist den französischen Architekten, selbst de Brosse, nach, „daß sie sehr wider die Regeln

der reinen Architektur gesündigt haben aus Mangel genugsamer Wissenschaft." Die norddeutsche Theorie verfällt so durch den Mangel an Anschauung und künstlerischem Empfinden und die Enge des rechthaberischen, borniert-eigensinnig in seine Rechnerei verbissenen Schulmeisters der reinen Lächerlichkeit. Doch darf man über dem verfehlten Ergebnis den großen Dienst nicht übersehen, den das Dringen auf Können, auf exaktes, sich beschränkendes Denken und strenge gehaltene Form gegenüber Zuchtlosigkeit, haltlosem Schweifen und willkürlichen Einfällen rein funktionell der deutschen Kunst geleistet hat. Diese norddeutsche Art bildet das Gegengewicht zu Sandrart, der meint: „Wie man einem weitberühmten Lautenschlager einen falschen Saitengriff zugut hält, so soll doch wegen anderer Vortrefflichkeit das Werk ungetadelt bleiben, obschon unterweilen etliche geringe und unachtbare Fehler mit unterlaufen." Er fällt in das andere Extrem; denn wenn ihn sein Auge auch an ägyptischer, türkischer, persischer Kunst, ja an dem „abenteuerlichen Malwerk" der Chinesen Gefallen finden und sie in sein Lehrbuch mit einbeziehen läßt, so ist dies ein vages Schweifen ins Unbestimmte, weil seine Zeit diese Kunst nicht werten kann. Aber durch dieses Streben nach weitester künstlerischer Einfühlung, die der Theorie weit vorauseilt, hat Sandrart der deutschen Kunst den unvergeßlichen Dienst geleistet, daß er die Hochschätzung der Werke und Meister ihrer großen Zeit wachhielt und über diese Periode, die sie ihrer theoretischen Ansicht nach nicht schätzen konnte, hinüberrettete — dadurch, daß er ihnen Übereinstimmung mit der Kunsttheorie seiner Zeit zuschrieb: Dürer ist ihm (nach van Mander) der Erfinder geistreicher Perfektion, der das Schöne von dem noch Schönern und Allerschönsten zu unterscheiden weiß, von sehr guter Proportion, sinnreich, vernünftig; im Sebaldusgrab spielt der Geist und die Zierlichkeit des Verstands; bei Grünewald spricht er von der Invention und allen Zierlichkeiten, der adeligen korrekten Zeichnung mit herrlicher gratia. Vor solchen Ausdeutungen der Regeln, die ihrerseits heute lächeln lassen, hat Sturm das strengere Denken bewahrt. Er bedauert konsequenter Weise bei der Architektur des 16. Jahrhunderts „die Unvollkommenheit in der Nachfolge der echten Baukunst."

Soweit aber geht Sandrart nicht mehr, daß er, wie es die Frühstufe tat, auch in der Gotik die Regeln erfüllt sieht. Von ihr, „dem Irrgarten, in dem unsere alten Teutschen lang und viel gewallet", meint er, daß sie „an Geschicklichkeit und Verstand sehr weit abgewichen, weil sie keine richtige Ordnung, Proportion und Maß beobachtet . . . wie dann fast alle alte Gebäude . . . mit der gleichen Unordnung erfüllet sind" — ganz in Übereinstimmung mit Sturm, der in der Kathedrale von Amiens „nichts als ein alt Gothisches Gebäude" fand und den Zeitverlust des Besuchs verwünscht.

Nachdem alle Theorien nichts weiter sind als Versuche der nachträglichen Begründung und begrifflichen Formulierung des ursprünglichen künstlerischen Eindrucks, eröffnet Sandrart, hinter dem das stärkere künstlerische Erlebnis steht, der Freiheit des Schaffens Spielraum über alle Regeln weg: „Man soll sich an keine Manier, Gewohnheit oder angenommenen Gebrauch binden, sondern wie die Natur immer alles verändert oder anderst gebieret, also sollen wir immerzu in allem uns verändern und von dem Guten zum Bessern wenden." Die theoretische Rechtfertigung dafür lautet: Man kann auch einmal von den Regeln abweichen zugunsten der Zierde, weil solches die Autorität der Antiken auf das beste entschuldigt, die selbst „monstrose groteschachtige Schnackereyen und Zierlichkeiten angewendet, wie sie solche nach Gelegenheit des Orts und des Werkmeisters Gedanken gut befunden haben." Auch für Sturm, der die Kunst beinahe zu einem Rechenexempel erniedrigt, liegt die Meisterschaft in dem „Variieren und etwas Neues Machen", und dem Meister gesteht er als licentia poetica das Recht zu die Regel zu durchbrechen, wenn dies nicht „von einer Unwissenheit oder Ungeschicklichkeit herrührt, sondern von der Unmöglichkeit, Worte zur Ausdrückung eines gewissen schönen Gedankens zu finden, falls man solche Licenz nicht dabei brauchen dürfte." Also gibt es etwas, das über den Regeln steht.

Die immer wiederholte Betonung der Invention gegenüber Nachahmen und Kopieren; das starke Nationalgefühl, mit dem Sturm, der Verächter der Gotik, den Dom von Regensburg und Magdeburg den französischen Kathedralen weit voranstellt, Sandrart die Verdienste der Deutschen um die Kunst unterstreicht, hervorhebt, daß „auch in unserem liebwerten teutschen Vaterland viel schöne alte Statuen gefunden werden", und München, wo man besonders gut die Antike studieren kann, eine Kollektion antiker Porträts besitzt, wie sie selbst in Rom nicht zu finden; die Empfindung für Originalität bei Sandrart, der Dürers Unabhängigkeit von den „italienischen oder griechischen alten Meistern" hervorhebt; das stark entwickelte Selbstgefühl, das Sturm sich als Gipfel der Architektur betrachten läßt; das tatsächliche Maß des Könnens und Wissens; der Glaube an die Zeit und das Vertrauen auf die Zukunft, „daß nunmehr der Parnaß mit seinen hohen Spitzen in Teutschland strebt empor": Von allen Seiten her bauen sich die Stufen auf, die Zeit wird reif zur Erfüllung des Ideals, das den Gelehrten-Theoretikern selbst über Regeln, Wissen und Können erwächst: Dem freien schöpferischen Gestalten.

III.

,Ich habe vielerlei Arbeiten gesehen, aber .... sie haben nicht alles, was ich prätendiere; denn was ich bei vielen gesehen, wünschte in einer Komposition zu haben.“ Aus den Regeln und den Vorbildern das Beste nehmend,[1] schafft Balthasar Neumann seine Bauten, das Fremde mit dem Eigenen zu einem Neuen verschmelzend, an dem die ausländischen Zeitgenossen spüren, daß „etwas Teutsches dabei wäre“. Seine Baulehre ist nicht ein Band vorbildlicher europäischer Kirchen, nicht Tabellen der besten Maßverhältnisse oder Kirchen-schemen, sondern die Veröffentlichung seiner Werke. In ihnen zeigt er, was er für das Beste und Mustergültige hält. Das ist die Theorie einer schöpferischen Stufe. Der Lehrer fällt mit dem großen Künstler zusammen.[2] An diesem Punkt sind Reflexion und künstlerisches Schaffen eins geworden. Die ganze Reihe der Theorie kann man interpretieren als den Aufstieg zum Scheitelpunkt des „Werks“. Beginnend mit der begrifflichen Erörterung antiker Lehren und Vorbilder, sich entwickelnd in Aufnahmen und Auswahl mustergültiger Bauten der Renaissance- und Barockkunst Italiens, im Verarbeiten italienischer und französischer Bau-lehren, gipfelt die deutsche Kirchenbautheorie in der Abbildung der Schöpfungen der zeitgenössischen eigenen Kunst.

Stellt die Folge theoretische Erörterung — Reproduktion — Publikation den Hauptast der Reflexion dar, so entspricht es dem Wesen der Spätstufe, daß sie auch die übrigen Gattungen und Gedanken der Baulehre zu ihrer spezifischen, vollkommenen Entfaltung bringt. Die Linie Blum-Goldmann-Sturm, die rech-nende und denkende Theorie der strengen Form, läuft aus in Johann Jakob Schübler († 1741).[3] Deutlich verrät sein Denken, daß ihm die Anschauung des Schöpferischen zugrunde liegt. Das freie Gestalten — für Sandrart und Sturm etwas, das nicht gefaßt werden kann und bei Licht besehen ihre ganze Theorie

[1] Vergl. Baldinucci (Riegl) von Bernini: ... „wurde es ihm leicht durch ein aufmerksames und unaus-gesetztes Studium der gepriesensten Kunstwerke ... in sich einen Extrakt alles Auserlesenen und Aus-erwählten anzulegen, um nach Maßgabe seines eigenen Könnens jenen erhabensten Geistern .... gleichzukommen“.

[2] Neben Neumann veröffentlicht Fischer von Erlach seine Kirchenbauten (Entwurf einer historischen Architektur, Leipzig 1725, 4. Buch), J. G. Bergmüller seine Neudekoration der Hl. Kreuzkirche in Augs-burg (Augsburg 1740), Indersdorf seine neudekorierte Klosterkirche (Kurtze historische Nachricht ... des Klosters Understorff, Augsburg 1762), die Mannheimer Jesuiten geben ihre neue Kirche in einem architektonischen Prachtwerk heraus (Basilika Carolina, Mannhemii 1760).

[3] Charakteristisch für das stufenmäßige Aufeinanderstehen ist der Titel: „J. J. Schübler's Erste Ausgab seines vorhabenden Werks kraft dessen er gesonnen, die von L. Chr. Sturm neu herausgegebene .... Goldmannische Baukunst .... noch mehr zu amplificieren und Paul Deckers Fürstlichen Baumeister .... vollkommen zu machen.“

über den Haufen wirft, — bildet für ihn das Problem einer eigenen Schrift Ars inveniendi.[1] Nicht starr und mechanisch zusammensetzen, denn „bei allen denen so oft vorgesungenen Mensuren“ kommt doch nichts heraus; neue und fremde Dinge erfinden in einem „selbstbeweglichen, nicht nach eines anderen Meisters eingerichteten Kunstverstand“; die rechte Erkenntnis muß „lebendig heißen, daß selbige sich auf die eigene Erfahrung und Empfindung gründet“, und die „schickliche Proportion darf nicht ohne die Existenz der Schönheit sein“. Man weiß, „daß die Kunst weder eine umschränkte noch absolute Notwendigkeit hat, sondern die Situation der Einbildungskraft nach dem National und bon goût, Naturell und mancherlei Begriffen sich erweitert und selbst Schranken setzen kann“. Die unzähligen Erfindungen und Ideae der Imagination, „die Infinität und unendlich scheinende Vielheit“ der Kunst läßt sich nicht mit allen Möglichkeiten angeben. Und doch haben die Unrecht, die sagen, daß der Künstler ohne Regel schaffen müsse und daß die freie Erfindung eine „Wundergeburt“ sei. „Wie die Natur ihre Direktion von der Allwissenheit ihres Schöpfers empfängt, so richtet sich die Kunst nach dem menschlichen Verstand“; das Kunstwerk darf nicht „ein auf geradwohl zusammengefügter Bauklumpen“ sein, sondern der Kunstverstand des Beschauers muß darin den Kunstverstand des Urhebers, „den continuierenden Raison, dabei nichts Irrationables hinterstellig anzutreffen“, erkennen. Darum darf der Künstler als ein Liebhaber der reinen Einsichten nicht mit Mutmaßung und nach dem Augenschein, nicht mit „erschlichenen Größen“ arbeiten, sondern er muß klar um den „zureichenden Grund“ wissen.

Den lehrt ihn allein die Antike. Denn die „griechische Simplizität“ ist das Ergebnis strengster Maßberechnungen, die Alten haben die Geometrie als „Seminarium der Invention“ gebraucht, aus ihr „Generalregeln zur Erfindung der schicklichen harmonischen Schönheit“ abgeleitet. Selbst die Werke, — hier liegt der wichtigste Punkt seiner Lehre — welche ohne Regel zu sein scheinen, „holen ihre Wirkung aus einer versteckten geometrischen Notwendigkeit“. Den Schlüssel also zu den „versteckten Kunstgriffen der Alten“ bietet ihre Mathematik, die Xenokratischen Zahlen, das Phytagoräische Diagramm, die antiken Progressionsreihen. Der Künstler soll „sein Gebäu durch die Sinnen und Einbildungskraft freihändig nach dem Augenmaß entwerfen, dann aber diesen ungefähren, nur optice determinierten Entwurf“ mittels der geometrischen Reihen überprüfen und „richtig stellen“. Denn alle Möglichkeiten, wodurch die „Schönheit zu erhaschen“ ist, die Ideen zur „Wirklichkeit gebracht“ werden können, sind in der Infinitesimalrechnung enthalten.

---

[1] Nürnberg 1734.

Das interessante Resultat dieser Gedankengänge soll hier nicht kritisch geprüft und näher betrachtet werden — wichtig an ihnen ist uns wieder das Funktionelle: Die Tendenz, Freiheit und Regel in eins zu verschmelzen. Wieder wie in der Frühstufe das Zurückgreifen auf die antike Theorie, nur daß an Stelle Vitruvs Phytagoras und andere vermeintliche griechische Originale getreten sind; wieder ein lockeres Verhältnis zu den Regeln, nur daß dieses lockere Verhältnis selbst Gesetz ist, bestimmt durch die unendlichen Reihen, ein sich anschmiegendes, ein „bewegliches Gesetz". Soweit ist die Regularität und Raison gesteigert, daß sie selbst das Irreguläre und Irrationale in sich begreift.
Von diesem Punkt aus wäre es nur mehr ein winziger Schritt bis zur Anerkennung der Gotik als vollwertiger Kunst. Schübler macht ihn nicht sondern steigert im Gegenteil die Ablehnung der früheren Stufe zur höchsten Mißachtung des „gotischen Gezeugs, das mit den auf Klauen-Art formierten spitzigen verwirrten Zieraten ganz von der Richtschnur der Vernunft abgelassen hat", reiner Barbarismus für den aufgeklärten Verstand. Gerade der aggressive Ton beweist, daß man sich stemmt gegen anstürmende Kräfte, — sie sind am Werk da, wo das künstlerische Empfinden über das theoretische Denken überwiegt. Dem Reiz der Varietät und des Neuen, den Dietterlin und Sandrart verteidigten, huldigen die Inventiones á la moderne, die die Feichtmayer, Klauber, Nilson in ihren Stichfolgen auf den Markt werfen, innerhalb der Epoche die Wechselstücke zu Dietterlins phantasievollen Erfindungen. Und dem künstlerischen Gefallen an fremdartigen und seltsamen Dingen, die schon Sandrart lockten, überläßt sich Fischer von Erlach hemmungslos mit der Begründung: Sicher gibt es in der Architektur bestimmte allgemeine Regeln, gegen die man nicht verstoßen darf, wie z. B. die Symmetrie. Aber la diversité des opinions est aussi peu sujetée à la dispute, que celle des goûts — l'usage peut authoriser certaines bisarreries dans l'art de bâtir .... Die Weltwunder des Altertums, altägyptische und altpersische Grabbauten, die Tempel von Ninive, von Nanking, Pagoden, Moscheen führt er in der „Historischen Architektur" im Bilde vor als „sources de nouvelles inventions", also für den schöpferischen Künstler bestimmt.
Auch die gotischen Zieraten von Spitzbogen rechnet Fischer, wie die chinesischen Dächer, zu den durch den Gebrauch gerechtfertigten bisarreries. Damit ist der Bann gebrochen. Historische, heimatliche, religiöse Strömungen, besonders aus protestantischen Kreisen, vereinigen sich mit den künstlerischen: „Wenn man gewahr wird, wieviele Mühe sich die Gelehrten geben, von dem heidnischen Altertum alles genau zu untersuchen, ... so kann man es denjenigen nicht verdenken, welche auf Beschreibung noch aufrechtstehender, berühmter, nützlicher Gebäude, zumalen schöner, ansehnlicher Gotteshäuser, einige Stunden

verwenden".[1] Die Veröffentlichung gotischer Baudenkmäler setzt noch im 17. Jahrhundert ein mit Graffs Prospekten von Nürnberger Kirchen (1696), es folgen Ulm (Frick 1718), Regensburg (Paricius 1725), das Straßburger Münsterbüchlein (Behr 1746), Speyer (Litzel 1751), Würfels Nürnberger „Diptycha" (1756) u. a. Nun ist der Augenblick gekommen, wo sich die deutsche Zunge löst. Als tiefstes künstlerisches Erlebnis verkündet der junge Goethe die Kunst der Väter in der trunkenen Hymne D. M. Ervini a Steinbach (1773): „Lebendig, nicht zusammengetragen und geflickt — lebendige Schönheit — unzählige Grade der Kunst bei Nationen und einzelnen Menschen — bis in den kleinsten Teil notwendig schön wie Bäume Gottes — tausend harmonierende Einzelheiten — willkürliche Größen zum stimmenden Verhältnis erhoben — alles zweckend zum Ganzen — die Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen kann, — Schöpfungskraft im Künstler ist aufschwellendes Gefühl der Verhältnisse, Maße und des Gehörigen." Der Punkt des scheinbar größten Gegensatzes macht wieder die Einheit der Stufe sichtbar: Es sind die Begriffe, ja teilweise selbst die Worte Schüblers, bezogen auf die Gotik. Am Ende der Epoche, mit einem Fuß schon auf neuem Boden, findet das Denken in ihr die Regeln des Rationalismus erfüllt, so wie sie Schadaeus auf der Frühstufe, mit einem Fuß noch außerhalb dieses Denkkreises stehend, in ihr erfüllt fand.

Es ist das Ende. Die Klagen, die Schübler gegen die „Sirene der Modearchitektur" richtet, die mit „allerlei unnötigem Grillenwerk und den krausen Schnecken-Zügen von Gipsarbeiters Manier das rechte schöne Solide verlassen", entspringen nicht einem bloßen Richtungsgegensatz, es ist der Gegensatz zu der schaffenden Kunst der Zeit überhaupt, und der schallt mit vielfältigem Echo von Anklagen, Spott und Verachtung aus jeder Zeile des Goethe'schen Aufsatzes: „Hat nicht der seinem Grab entsteigende Genius der Alten den deinen gefesselt, Welscher! Krochst an den mächtigen Resten Verhältnisse zu betteln, flicktest aus den heiligen Trümmern dir Lusthäuser zusammen und hältst dich für Verwahrer der Kunstgeheimnisse, weil du auf Zoll und Linien von Riesengebäuden Rechenschaft geben kannst. Hättest du mehr gefühlt als gemessen, wäre der Geist der Massen über dich gekommen, die du anstauntest . . . " Der Gegensatz türmt sich auf zu einer in ihrer Einseitigkeit grandiosen Abrechnung mit dem schwachen Geschmäckler und seinen Theorien und der neuen Schönheitelei, mit den Welschen aller Völker, mit den bisher hoch geschätzten Italienern und Franzosen, zu einer Kritik der ganzen Epoche, deren Gipfel, Bernini, in den Dreck gezogen wird. Schulter an Schulter steht der Prophet der Gotik mit dem neuen Vorkämpfer der Antike. „In dem

[1] El. Frick, Ulmisches Münster (um 1718), zitiert nach der 2. Auflage durch G. Haffner, Ulm 1766.

Plan der Zieraten der Alten herrschete allezeit die Einfalt .... die Neuen .... schweifen aus und man findet zuweilen weder Anfang noch Ende. Michael Angelo ... fing an in den Zieraten auszuschweifen und Borromini führete ein großes Verderbnis in der Baukunst ein" ... so tut Winckelmann die Neuzeit ab.[1] Was die Zeitstufe, in ihrem Sinn in Wirklichkeit übersetzt, hervorgebracht hat, die schöpferische Persönlichkeit und die harmonische Schönheit, das projizieren sie in einem neuen Sinn zurück in eine ferne Vorzeit, Goethe in Erwin von Steinbach, Winckelmann in die Meister der griechischen Antike, im gleichen Geist trotz des verschiedenen Stoffgebietes einer neuen Epoche neue Ideale setzend. So bilden sie, am Ende und herausgewachsen aus unserer Epoche, den Anfang einer neuen, der neuesten Zeit. Und mit dieser ist das Ende der „philosophischen Baulehre" überhaupt gekommen. In der Linie Kant-Schiller geht die denkende Theorie über in die moderne Ästhetik, aus der anschauenden erwächst nach den historischen Bemühungen des 18. Jahrhunderts über Wackenroder, Tieck, Schlegel die moderne Architektur- und Kunstgeschichte, — die Handwerksregeln und Erfahrungsvorschriften werden in eine praktische Schuldisziplin abgestoßen.

Den neuen aufsteigenden Ast kreuzt der alte absteigende. Johann Friedrich Christ,[2] in dem sich, das Charakteristikum des spätesten Stadiums, die Theorie mit einer Kritik von Dürers Proportionslehre, Rivius und Sandrart selbst zu betrachten beginnt, lehrt: Man muß unparteiisch sein und die vernünftige Mittelstraße gehen, so daß nicht gleich alles Antike eben deswegen, weil es antik ist, als meisterhaft und vollkommen bewundert werde, ... sowie nicht alles Mittlere (Gotische) vor schlecht und abgeschmackt gehalten werden darf; und der Anbeter des Modernen würde seine Unwissenheit oder Parteilichkeit nur gar zu sehr verraten, wofern er dasselbe über das Antike erheben wollte." Daß diese Anschauungen — in Verbindung mit einer Fülle von Zerfallserscheinungen — sich in unserer Gegenwart verstärkt wiederfinden, wird nicht hindern ihre Impotenz zu erkennen. Der Rahmen der hier betrachteten Epoche macht den steilen Absturz, den dieses lendenlahme tout comprendre nach der schöpferischen Einseitigkeit darstellt, deutlich sichtbar. Das Abbildungswerk dieser Zerfallsphase ist Cuvilliés des Jüngeren Vitruve Bavarois, Ecole de l'Architecture Bavaroise, der Lehrbuch sein will aber ohne Qualitätsgefühl oder Urteil Antikes, Italienisches, Französisches, Deutsches, Chinesisches, Persisches, Gotik, Barock, Klassizismus wahllos als Vorbilder zusammenstellt, ein Produkt der Auflösung.

---

[1] Anmerkungen über die Baukunst der Alten, Leipzig 1762.
[2] Abhandlungen über die Literatur und die Kunstwerke, 1. und 2. Abschnitt. Posthum herausgegeben von J. K. Zeune, Leipzig 1776. — Waetzoldt in Zeitschr. f. Ästhetik u. allgem. Kunstwissenschaft XV.

DIE BAUZIER

Immer wieder taucht in den Gedankengängen der Baulehre der Begriff der „Zier“ auf. Wenn die Frühstufe und die letzte Phase der Spätzeit gotische und klassische Gestaltung nur für verschiedene gleichberechtigte Zierarten halten, wenn die strenge Richtung hier auch Regel und Maß, die freie gerade hier unbehindertstes Walten der Phantasie fordert und beide, die eine wegen der künstlerischen Freiheit, die andere wegen des Gesetzes, dabei in Verlegenheit und mit sich selbst in Widerspruch geraten, so zeigt sich, daß hier der schwierigste Punkt für die Theorie liegt. Es ist die Stelle, wo die schöpferische Kraft an die Oberfläche quillt. Wieder einmal wird ein tiefreichender Unterschied der Nationen und Himmelsstriche sichtbar. Die gesamte Kunst der Mittelmeervölker läßt sich entwickeln aus dem Wandel des Körpergefühls. Die Darstellung des menschlichen Körpers ist das durchlaufende Problem; in ihr findet alles, was zur Gestaltung drängt, Wort und Ausdruck. Für den Norden, insbesondere für Deutschland, steht an dieser zentralen Stelle das Ornament: Fähig, die ganze Weite seelischer Möglichkeiten aufzunehmen, dem Unterirdischsten und Gestaltlosesten Wesen zu geben, ein vibrierender Zeiger, der jeden leisen Druck ausschlägt, der Herzschlag der deutschen Kunst.

Unsere Epoche fällt in ein Stadium der abendländischen Kultur, in dem sie keine neuen Grundformen mehr hervorbringt. Die Aktivität der Ornamentik betätigt sich darin, daß sie mehr als die vorausgehenden Perioden aus fremdesten Zeiten und Gegenden, vom grauen Altertum wie vom fernen Osten Stoff heranholt und in einem großen Umbildungs- und Verarbeitungsprozess sich zu eigen macht. Ist die ganze Zeitstufe rezeptiv, so ist Deutschland in besonderem Maße auf Aufnahme angewiesen. Infolge der geographischen Lage sind ihm nicht einmal die Quellen selbst zugänglich und es empfängt den Stoff erst aus zweiter Hand, von den Verwaltern der antiken Reste und den seefahrenden Handelsvölkern. So wird ihm doppelt und dreifach angeboten und mit lebendiger Kraft alles an sich saugend, jede abendländische Nuance wiederspiegelnd, erschafft sich das deutsche Ornament in unaufhörlichem Fluß den reichsten und vielgestaltigsten Motivenschatz.

Eine Betrachtungsweise, die sich allein an die Resultate des ornamentalen Gebärens, die Motive, hält, wird der deutschen Ornamentik weder gerecht noch Herr. Die Addition der Motive ergibt ein buntscheckiges Mosaik ohne Sinn und kausalen Zusammenhang und erfaßt nichts von dem eigentümlichen Leben und Werden. Das erhellt schon daraus, daß nahezu die ganze Summe der Motive bereits in der ersten Phase, bis 1550, gegeben ist. Liegt am Anfang Akanthus und Laub, Leiste, Band und Streifen, Maureske und Groteske ausgebildet nebeneinander

vor, so geht es nicht ohne weiteres an, den historischen Ablauf darzustellen als eine zeitliche Aufeinanderfolge einzelner Motive. Es fänden sich in jeder dieser Perioden auch andere Motive in einer Zahl und Bedeutung, die sie nicht zugunsten eines vielleicht augenfälligeren „führenden" Motivs unterdrücken lassen. Stellt man aus den peripherischen Erscheinungen Akanthus, Eiche, Hopfen, Leiste, Rippe, Band, Streifen, den gemeinsamen Exponenten heraus und reduziert alles Ornament auf die Grundelemente, imitatives und abstraktes oder pflanzliches (gegenständliches) und lineares Werk, so finden sich innerhalb der Epoche in jedem Augenblick gleichzeitig alle Elemente der Ornamentik vor. Dem Gesetz in allem Wandel und Fluß, der Einheit in aller Vielgestalt kommt man nur näher, wenn man von dem Was auf das Wie, auf die wirksamen Kräfte, zurückgeht.

I.

Wir versuchen, die drei Entwicklungsstufen auch für die den Kirchenbau begleitende Dekoration selbständig aufzustellen und legen zunächst die bei der Betrachtung der Baumeister und der Bauabbildung gewonnenen Kriterien zugrunde.

Die Dekorateure der ersten Kirchen weisen die gleichen Kennzeichen auf wie die Baumeister der Frühstufe, mit denen sie zum großen Teil identisch sind (Tabelle Seite 87): Sustris, Gerhart, Castello, Kager, Thonauer, Schmidt, — Meister, die gleichzeitig noch Maler, Bildhauer, Architekten sind, teils nur entwerfend, teils nur ausführend, Wanderkünstler, Deutsche und Ausländer gemischt, ein Gemenge von Namen. Eine führende Rolle kommt jedenfalls Sustris zu, der eine neue Dekorationsweise aus Italien nach Bayern-Schwaben verpflanzt hat und der Begründer einer Tradition ist, die bis zum Ende der Stufe den Zusammenhang mit seiner Weise erkennen läßt. Ab 1650 etwa treten Fachhandwerker im Verband von landschaftlichen Stukkatorenschulen auf. In Oberbayern zunächst die Miesbacher Schule[1] und eine wohl schon von Barelli herangezogene italienische Truppe, die mit dem Theatinerkirchenbau hier heimisch wird, in Niederbayern und der Oberpfalz die Italiener-Truppe des Passauer Doms (Carlone-Trupp), in Unter- und Oberfranken die Petrini-Truppe, in Schwaben die heimische Wessobrunner Schule. Der bedeutendste unter diesen Verbänden kann sie als typisch für die Stufe gelten. Das Ende wird bezeichnet durch die Auflösung der Schulen in einzelne Lokalmeister. In München begegnen Appiani und Bader, bei den Wessobrunnern die Meister aus der Familie

[1] Daneben eine noch nicht näher bestimmte, wahrscheinlich Münchener Schule, der die Stukkaturen von Möschenfeld, Maria Birnbaum u. a. angehören dürften.

DIE KIRCHENDEKORATEURE

		BAYERN	SCHWABEN	FRANKEN
FRÜHSTUFE	1580 bis 1600	*Fr. Sustris, H. Gerhart, M. Castello* München St. Michael		*Wolfgang Behringer* Würzburg Universitätskirche
	1600 bis 1620		*M. und A. Castello* Neuburg	*Jobst Pfaff, Adam Zwinger* Dettelbach
	1620 bis 1650	*Veit Schmidt* München Augustinerkirche, Tuntenhausen *H. Thonauer* Dachau *Math. Schmutzer* Landshut Jesuitenkirche, Maria Birnbaum	*Mathias Kager* Zwiefalten	
HOCHSTUFE	1650 bis 1675	*A. Barelli* München Theatinerkirche *Miesbacher Schule:* Föching Fischhausen Westerndorf *Münchener Schule:* Möschenfeld Habach		
	1675 bis 1700	*Zuccalli-Trupp:* München Theatinerkirche Benediktbeuren Tegernsee Gmund	*Wessobrunner Schule:* Ilgen Wettenhausen Schönenberg Obermarchtal, Vilgertshofen, Pfreimd, Friedrichshafen } *Johann Schmutzer*	*Petrini-Trupp:* Kitzingen Protest. Kirche Würzburg Haug Bamberg St. Stephan Würzburg Karmeliterkirche *Carlone-Trupp:* Passau Dom Amberg Dreif.-K. Waldsassen Speinshardt Straubing Karmeliterkirche Amberg MariaHilf
	1700 bis 1720	*Fr. Appiani* Freistadt Fürstenfeld *J. G. Bader* Erding Hl. Blut Kreuzpullach München Dreifaltigkeitsk.	*Franz Schmutzer* Weingarten Weissenau	*J. J. Bauer* Schöntal *J. J. Vogel* Bamberg St. Stephan Kloster Michelsberg

SPÄTSTUFE	*C.D. und E.Qu. Asam*	*J. B. Zimmermann*	*Dominikus Zimmermann*	*Joseph Schmutzer*	*Franz Xav. (I) Feichtmayer*	*Joh. Mich. (II) Feichtmayer*	*(François de Cuvilliés)*
1720 bis 1740	Michelfeld Aldersbach Weltenburg Rohr Freising Dom	Schliersee Edelstetten Dietramszell Prien München St. Jak. Anger Steinhausen Berg a. Laim Seligental	Wörishofen Dominikanerinnenkirche Buxheim Siessen Günzburg	Donauwörth Hl. Kreuz	Augsburg Dominikanerk. Diessen	Augsburg Dominikanerk.	
1740 bis 1770	Sandizell Fürstenfeld Regensburg St. Emmeran München St. Anna Lehel, St. Anna Damenstiftskirche	Ingolstadt Franzisk.-K. Landshut Dominik.-K München Peterskirche Schäftlarn Neustift Andechs	Wies	Ettal	Rott a. I.	Münsterschwarzach Amorbach Zwiefalten Vierzehnheiligen Ottobeuren	
1770 bis 1790	Ingolstadt St. Maria Viktoria München St. Joh. Nepomuk Frauenzell Straubing Ursulinerinnen Osterhofen Gotteszell			*Th. Scheithauf* Dischingen Neresheim	*Franz X. (II) Feichtmayer* Schwindkirchen Rot	Ohne Absicht auf Vollständigkeit.	

Schmutzer, in Bamberg J. J. Vogel, in Würzburg J. Bauer als selbständige Stukkateurmeister. Nur eine Generation lang dauert diese breiteste lokale Differenzierung. Dann sterben die örtlichen Schulen ab. Die Spätstufe wird beherrscht von den großen süddeutschen Dekorateuren, die um 1720 ihre Wirksamkeit beginnen. Sie stammen alle aus der Gegend von Wessobrunn, das sich damit als der Herd dieser süddeutschen Dekorationskunst erweist: Die Brüder Cosmas und Egid Asam, die Brüder Johann Baptist und Dominikus Zimmermann, Josef Schmutzer, die Brüder Feichtmayer, Franz Xaver (I) und Johann Michael (II). Meister, die über das Handwerk und die engeren landschaftlichen Grenzen hinausgewachsen sind, die die Künste in sich verschmelzen, Entwerfende und Ausführende, Stukkateure, Maler, Bildhauer, selbst Baumeister in einer Person: Auf dem Ast der absteigenden Entwicklung die Wechselstufe zu der Frühstufe auf der aufsteigenden Linie. Wieder erscheint hier ein Ausländer, der französisch-niederländische Dekorateurarchitekt Cuvilliés, der halb zum Einheimischen geworden die Brücke und Vermittlung zur führenden fremden Kunst bildet, im Mittelpunkt der süddeutschen Schule steht, die deutschen Kräfte heranbildet und befruchtet und bei manchen Hauptwerken der Epoche für die Forschung ungreifbar seine Hand im Spiel hat. Die Auflösung, das Ende dieser Dekorationskunst, wo die Stukkaturen außer Mode kommen, mag Franz Xaver (II) Feichtmayer illustrieren, der, während seine Vorfahren die Aufträge kaum bewältigen konnten, in München einen Krämerladen aufmachen muß, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen.

Graphisch spiegelt sich diese Ornamentik während der Frühstufe in Gelegenheitsarbeiten, Buchillustrationen, Titelblättern, Umrahmungen, Vignetten, wie Sustris in Stengel's Imagines Sanctorum Augustanorum Vindelicorum,[1] Kager in Fuggerorum et Fuggerarum Imagines u. a.[2] Proben ihres Ornaments gegeben haben. Die Hochstufe bringt, offenbar von den Kreisen der Schaffenden verlangt, in Augsburger Verlag Nachstiche hauptsächlich französischer Vorbilder, nach Lepautre, Chauveau, Vouet, Paul A. Ducerceau, Bérain, Marot, Toro, Oppenort[3] und auch da, wo Ornamente als „Raccolta di Varii Cappricy", „Französisches Laubwerk", „Romanische Zierarten" unter dem Namen deutscher Stecher herauskommen, noch bei Paul Decker, handelt es sich vielfach um reine Reproduktionen. Doch tritt gegen das Ende der Hochstufe der selbständige deutsche Ornamentstich in den Serien der Reuttimann, Echter, Heckenauer, Biller, Bichel, Eyssler, Bodenehr, Unselt auf. Die eigene Erfindung kennzeichnet die Erzeugnisse

---

[1] Augsburg 1620.
[2] Augsburg 1618, Berliner Ornamentstich-Katalog Nr. 47, 1015, 2596.
[3] Vergl. Berliner Ornamentstich-Katalog Nr. 193, 195, 204, 229. Bayer. Staatsbibliothek 2° Arch. civ. 51.

der Spätstufe: Die schaffenden Künstler geben ihre Inventiones als Vorlagen heraus. Das Stichwerk Cuvilliés ist die reiche Schatzkammer der süddeutschen Ornamentik, die Brüder Feichtmayer haben Serien erscheinen lassen und die Augsburger Stichfolgen der Hayd, Klauber, Göz, Rösch, Habermann, Nilson verbreiteten das süddeutsche Ornament in ganz Europa.

Die erhaltenen Kirchendekorationen der Frühstufe zeigen gleichzeitig, zum Teil nebeneinander an ein und demselben Bau auftretend: Gotische Dekorationsweise — Maßwerk und Gewölbefiguration, in deren Zwischenfeldern aufgemaltes Pflanzenwerk zu ergänzen ist, ausgeführt in aufgesetzten Rippen wie in den Juliuskirchen, in angeputzten Graten wie in der Schloßkapelle Wattersdorf (1610), der Schwedenkapelle in Berganger (1632) und an anderen Beispielen in den oberbayerischen Bezirken Ebersberg und Miesbach — und klassische Motive. Diese finden sich in einer italienisch-französischen strengen Form, die bewußt die Antike nachahmt, als Kasettenwerk, zusammengesetzt aus klaren Figuren (St. Michael-München Langhaus), und in der freien Gestaltung der gleichzeitigen italienischen Kunst (Vasari-Schule) als fortlaufend geführtes Rahmenwerk in Verbindung mit Akanthusrosetten, Laubfestons, Tuchgehängen, Band, Putten (St. Michael Chor). Also in beiden Formensprachen pflanzliches und lineares Ornament. Gleichzeitig begegnen romanische Dekorationsformen (Turm von Neresheim 1618), Beschlägwerk, Knorpelwerk, Grotesken — ein chaotisches Motivengemenge, bezeichnend für eine Übergangsperiode, wo Reihen auslaufen und neue beginnen. Doch läßt sich, wenn man die süddeutsche Reihe herausgreift, ein organischer Ablauf erkennen, den Tafel 1 zu veranschaulichen sucht. St. Michael (II) und die Würzburger Universitätskirche (I) bilden eine erste Phase, die die beiden Hauptmotive, klassische Dekoration und gotische Dekoration, anschlägt. Eine zweite Phase (ca. 1600 bis gegen 1620)[1] bringt sowohl das Klassische wie das Gotische zur Entfaltung in der dem Deutschland dieser Stufe möglichen, also relativ reinen Fassung. Die Dekoration der Neuburger Hofkirche (IV) atmet Ruhe und übersichtliche Klarheit, aus der übersichtlichen Rosette und dem ruhigen Kreuzrippengewölbe[2] der Würzburger Universitätskirche ist in der Dettelbacher Wallfahrtskirche (III) verschlungenes Maßwerk und eine reich bewegte Gewölbefiguration in gewundenen Reihungen geworden. Das Charakteristische der Stufe, das Nebeneinander von Klassik und Gotik, liegt in dieser Phase am klarsten zutage. In der dritten Phase (etwa 1620 bis 1650) treten Verbindungen des klassischen Leistenwerks mit dem gotischen

[1] Die Daten wollen hier wie im folgenden nur ganz allgemeine Anhaltspunkte bieten.
[2] Heute nicht mehr vorhanden, aber wohl nach dem Gewölbe des Bibliotheksaals der alten Universität zu rekonstruieren.

Rippenwerk auf, in der Überleitungsform, daß bei Neudekorationen die gotischen Rippen abgeschlagen und ihre Figuration von klassisch profilierten Leisten ausgeführt, das aufgemalte Pflanzenwerk durch stukkiertes, klassisch gefärbtes ersetzt wird (Feldkirchen Bez.-A. Wasserburg ca. 1630, Aufkirchen Bez.-A. München II), und in der Neubildung des Quadraturwerks: Leistenwerk, das teils klassisches Profil mit Perl-, Blatt- und Eierstäben, teils eine Art Rippenprofil zeigt, gotische Zeichnung mit jener barock-freien Linienführung verbindet und über die architektonischen Gelenke und Gliederungen hinweg selbstherrlich das Gewölbe überzieht, während die Zwischenfelder häufig mit Pflanzen- und gegenständlichem Werk angefüllt sind, ein Zwitter, der seine Abkunft aus beiden Wurzeln deutlich verrät (München Augustinerkirche [VI], Tuntenhausen [V], Polling [Taf. 8, I], Wolfratshausen). Eigentümlich deutsch bringt dieses Ornament die Vermengung gotischer und klassischer Dekoration unmittelbar zur Anschauung.

Das Bild der Hochstufe (Taf. 2) ist gegenüber der Frühstufe einheitlich, klar und überschaubar. Nichts mehr von Gotischem; die Dekoration arbeitet durchweg mit klassischen Motiven. Das abstrakte Ornament wird in einer ersten Phase (1650 bis etwa 1675) vertreten durch ein Linienwerk, hervorgegangen aus der letzten Phase der Frühstufe, dem Quadraturwerk, also heimische Tradition. Aus dem laufenden Linienzug mit winkeligen Knickungen, Verquicken und Ineinanderführen der Muster sind jetzt klar begrenzte, in sich geschlossene Rahmenfiguren geworden, die sich der architektonischen Gliederung ein- und unterordnen (Belege in der Münchener und Miesbacher Schule z. B. Möschenfeld [I], Fischhausen [V]). Als ausländischer Import tritt ihm ein neues Pflanzenwerk gegenüber, Akanthus, Laub, Früchte in natürlicher Wiedergabe, teils schwer, vollsaftig und üppig geschwellt in der Fassung des italienischen Barock, wie es Barelli zuerst in München angewendet hat,[1] teils in einer leichteren, elegant bewegten Art (besonders an Friesen), die nach französischen Vorbildern (Lepautre) orientiert ist (München Theatinerkirche [II]). Die zweite Phase (1675 bis 1700) bringt wieder beide Elemente zu ihrer reinen Ausgestaltung. In der Kirche von Gmund (III) tritt das Rahmenwerk von allem pflanzlichen und gegenständlichen Beiwerk befreit, in der der Stufe erreichbaren Ruhe und Klarheit entgegen.[2] Der Nachdruck liegt auf dem Pflanzenwerk. Wahrer und anschaulicher als es den Italienern mit ihren tobenden

---

[1] Dekorationsentwurf für die Theatinerkirche von 1667 bei Paulus, Zuccalli, Abb. 23. Das erste ausgeführte Beispiel der Art in Oberbayern dürfte die Sebastianskapelle in Ebersberg sein (1669 von deutschen Stukkateuren).

[2] Weitere Beispiele Ilgen 1676, Bernried 1689, Seeshaupt. Das Rahmenwerk findet sich besonders stark an Schreinerarbeiten, Schränken, Türen, und Zimmerdecken. Der Wessobrunner Handwerksgebrauch unterscheidet das Rahmenwerk als „gezogene Arbeit“ von der „geschnittenen Arbeit“ des Laubwerks (Hager, Oberbayer. Archiv 48).

Überladungen gelingt — Speinshardt wäre das Hauptbeispiel für diese massige Überfülle[1] — bringt die Wessobrunner Schule in ihren Zweigen und Ranken sein Leben und seine Bewegungsmöglichkeiten zur Entfaltung (Beispiel Vilgertshofen Taf. 17) und am Ende des Jahrhunderts stehen die Stukkaturen der Friedrichshafener Schloßkirche (IV), wohl die Höchstleistung der Stufe, ein blühender, sprießender Teppich, voll von treibenden Kräften und doch gehalten in einer straffen Tektonik. Die Unterordnung des Ornaments unter die Architektur ist für die Hochstufe wesentlich. Wiederum enthält diese zweite Phase das Charakteristische der Stufe: Die Ausbildung des klassischen Ornaments, des abstrakten wie des imitativen, des Linien- und des Pflanzenwerks.
In der dritten Phase (ca. 1700 bis 1720) verbindet sich das Rahmenwerk mit dem Laubwerk. Unter dem Einfluß französischer Vorlagen wie Marot und Bérain werden die Blätter magerer, sitzen in weiten Abständen, so daß der Stamm des Zweiges als Linie stark heraustritt und schließlich unmittelbar in Band- und Rollstreifen übergeht (Beispiele München Dreifaltigkeitskirche, Weissenau [VI], Banz [Taf. 13, I]). Das Ornament hat sich als „Romanisches Laub- und Bandelwerk" bezeichnet und damit selbst auf seine Abhängigkeit hingewiesen. Denn trotz der gelegentlich ausgesprochen nationalen Färbung des Wessobrunner Ornaments gilt für die Stufe allgemein, daß sie aufs stärkste unter dem Einfluß des Auslandes steht. So kann sie direkte Kopien in sich aufnehmen, so gliedert sich auch die Dekorationsweise der Italiener-Trupps gut in die deutsche Entwicklung ein.
In der Spätstufe (Taf. 3) ist die Klarheit verloren gegangen. Das Linienwerk ihrer ersten Phase (1720 bis 1740), entwickelt aus dem Laub- und Bandelwerk, der Endphase der Hochstufe, und immer mit Pflanzenwerk durchsetzt, beschreibt Zickzack- und Schnörkelzüge, durchkreuzt, durchsteckt und verschlingt sich, so daß Übersicht und Unterscheidbarkeit verloren geht und der Eindruck eines Flimmerns entsteht. Die Erinnerung an gotische Linienführung, Reihung und Knotenwerk ist unabweisbar (Beispiele Fürstenfeld [II], Ingolstadt Maria Viktoria, Biller [I]). Neben ihm steht als ausländischer, wieder hauptsächlich französischer Import ein neues Pflanzenwerk, die Rocaille. Effner und Cuvilliés verpflanzen sie nach Süddeutschland. Sie tritt ihrerseits nur in Durchsetzung mit Bandwerk auf. Blattwedel und Blütenzweige, laub-, haut- oder kammartige Ansätze an den Bandbogen, Füllungen aus Muschelstoff oder Gitternetzen, Flügel und Fächergespinste verbinden sich hier ebenfalls zu einem jedem Griff enthuschenden Flimmer (Diessen [III]). Das Linienwerk dieser Phase wie die Rocaille mißachten den architektonischen Rahmen und überspinnen die Flächen der Wände und Gewölbe.

[1] Weitere Beispiele aus Italiener-Schulen: Benediktbeuren, Tegernsee, Waldsassen.

Die Tendenzen kommen in der zweiten Phase (ca. 1740 bis gegen 1765) zu voller Entfaltung. In der Balustrade des Gnadenaltars in Vierzehnheiligen (Taf. 29) verflicht und verschlingt sich das Linienwerk zu einem für das Auge unlösbaren Gewirre, an der Galerie von Neubirnau schüttelt es die letzte rahmende Führung, die Deckplatte, ab, um frei wegzulaufen,[1] und an der Kanzel in Amorbach (IV) sind die Linienzüge nicht mehr in Streifen oder Band sondern in dem Stoff der Rocaille ausgeführt: Linienwerk und Pflanzenwerk sind in eines verschmolzen. Der Anklang an die Spätgotik, an den Flimmer ihrer Balustraden, ist noch stärker geworden. Parallel läuft die Entfaltung des Pflanzenwerks. Was in der Rocaille an Lebenssäften lag, bringt diese Phase zum Treiben. Wuchernd und blühend wie ein tropisches Sumpfgewächs, fremdartig wie Erzeugnisse der Tiefsee, an die es mit seinen Korallen- und Muschelbildungen erinnert, phantastisch wie nordische Felsformationen, abenteuerliche Gestalten und Gesichter vorgaukelnd, eine Verschmelzung aller Elemente zu einer unangebbaren, lappigen, züngelnden, flammenden, unaufhörlich quirlenden und fließenden, jedem Blick verändert erscheinenden Masse, die nach eigenem Gesetz eigenherrlich aus der Fläche heraus und über sie hin wächst, Pflanzen, Band, Gegenständliches, Architektonisches in sich verschlingend (Wies [V], Vierzehnheiligen Gnadenaltar [Taf. 29]). Im Licht erglühend und sich auflösend, in dunkeln Höhlen sich verkriechend, unbegreiflich, geheimnisvoll und erregend. Das ist das deutsche Muschelwerk. Wiederum hat die zweite Phase das Wesentliche der Stufe, die Verschmelzung aller Motive, zur Darstellung gebracht.

Diesem verschmolzenen Werk kommt eine besondere Bedeutung zu. Das Ornament der früheren Stufen war in der Hauptsache Variation und Anwendung internationaler Formen. Wo eigenartige Umarbeitungen und Neubildungen erscheinen, wie im Quadraturwerk und teilweise im Wessobrunner Ornament, können sie nur lokales Interesse beanspruchen. Das Muschelwerk ist die Neuschöpfung, die die Kunst des deutschen Südens der internationalen Ornamentik der Neuzeit einfügt und damit der Höhe- und Zielpunkt der betrachteten Entwicklungsreihe. Paris wie Rom kennt den „Augsburger Geschmack" und das Grauen, das den Rationalismus vor dieser deutschen Ungestalt erfaßt, macht sich Luft in dem heftigsten Abscheu gegen ein solches déraisonner l'architecture[2] durch „Fratzen und ungereimteste Schnirkel".[3]

Nur eine kurze Spanne dauert die Blüte des süddeutschen Ornaments. Schon vor 1770 verfällt es haltloser Gestaltlosigkeit oder einer kleinlichen, trockenen,

[1] Wie im Stiegengeländer des Schlosses Mirabell in Salzburg.
[2] Blondel, Cours d'Architecture, Paris 1771 ff. V p. 87 von dem vergleichsweise noch durchaus raisonablen französischen Gegenstück Meissonier.
[3] Winckelmann, Anmerkungen über die Baukunst der Alten, 1762, S. 67.

verkrüppelten Verknöcherung ohne Schwung und verdient mit Recht die Ablehnung als verderbtester Geschmack. Es ist die Auflösung nicht nur dieser Stufe und der betrachteten Ornamentreihe sondern der ganzen Epoche. Wesentlich für die Endphase sind zwei gleichzeitig mit bezw. unmittelbar nach dem Muschelwerk auftretende Strömungen: Ein Naturalismus oder Materialismus, der Blüten und Pflanzen täuschend nachahmt durch imitatorische Bemalung, Ausführung in Blech oder Porzellan, und wirkliche Geräte, geschmiedete Ketten, Rosenkränze, Blechsicheln, Stoff-Fahnen, Schnüre und Quasten, Baumrinde und Korkmasse verwendet[1] — der eine Ausweg der offen zutage tretenden Gestaltungsunfähigkeit. Andererseits ein ganz strenges Rahmenwerk mit Perlstab, stilisierten Rosetten und Gehängen (Neresheim, Wiblingen [VI]) — nach dem Augenblick der höchsten Freiheit die Flucht in die solchen Momenten sich immer hilfreich anbietende europäische Konvention des Klassizismus. Im übrigen exotische, besonders ostasiatische Formen, Repetition früherer Motive, z. B. des Bandwerks, romanische Anklänge und gegen das Ende immer stärker anschwellend ein Wiederaufleben der Gotik („Gothique moderne"). Fr. Ignaz Neumanns Restauration des Mainzer Doms (VII), Ebrach (Taf. 31, II) und Salem, die Klassik (Louis XVI) und Gotik zu einem reinen Klang nebeneinander stellen, mögen als Beispiele dienen. Die Ornamentreihe schließt mit ähnlichen Formen wie sie angefangen hat. In dem Chaos der Auflösung legt die neueste Zeit aus Klassik und Gotik Fundamente zu ihrem Bau. Die Romantik steht vor der Tür.

II.

Das Neben- und unmittelbare Nacheinander eines undefinierbaren verschmolzenen Werks mit Klassizismus, Naturalismus, Gotik und allgemeinem Chaos aus exotischen und den verschiedensten historischen Formen begegnet noch zweimal innerhalb der Epoche der deutschen Neuzeit. Der Klassizismus ihres Anfangs, das frühe Renaissanceornament, steht neben einer Verschmelzung aus Pflanzen- und Linienwerk, wuchernd, unfaßbar und ungestalt, die wir als Flammwerk unterscheiden wollen, unverkennbar ein Analogon des Muschelwerks. Neben ihm der Naturalismus des imitatorischen spätgotischen Laub- und Astwerks, eine bestimmt gefärbte Gotik und ein Chaos von exotischen, romanischen und frühgotischen Formen.[2] In der Mitte der Epoche finden wir das Ohrmuschelwerk, ein ebenso geheimnisvolles verschmolzenes Werk, ebenfalls gleichzeitig mit Naturalismus, einem strengen Klassizismus und einer besonderen Gotik, neben

[1] Gute Beispiele in Zwiefalten.
[2] Turm der Kilianskirche in Heilbronn 1513, Kapitelle in Quentels Modelbuch 1527.

exotischen, phantastischen, romanischen Motiven (vergl. Seite 89). Offenbar liegen hier gleichfalls Spätstufen vor, die sich innerhalb der Entwicklung teilweise mit Frühstufen überdecken.

Das Flammwerk ist das Ornament der mittelalterlichen Spätstufe (eines der besten Beispiele auf dem Magnifikatbild des Isenheimer Altars). Zwischen den Zerfallsprodukten der Auflösung wächst die neue Pflanze hervor aus den beiden Grundwurzeln deutscher Kunst, Klassik und Gotik. Ihre Frühstufe (nach 1490 bis 1550 [Taf. 4, I—V])[1] ist gekennzeichnet durch die Vermengung der Elemente. Die Klassik setzt ein mit befangenen unfreien Formen, die sich teils an die Antike, teils an die gleichzeitige italienische Kunst anschließen (II). Um die Mitte der Stufe (30er Jahre) hat sie mit den monumentalen Werken Burgkmairs und Flötners einen ersten Höhepunkt erreicht. Deutlich hebt sich die neue Gotik durch eine strenge, gelegentlich trockene Gehaltenheit als Renaissanceschöpfung von dem sich zersetzenden Alten ab (IV). Die Formensprachen, die beide über lineares wie pflanzliches Ornament verfügen, stehen so dicht nebeneinander, daß einzelne Künstler sie als gleichwertig gleichzeitig handhaben. So findet man z. B. im Werk von H. S. Beham und A. Altdorfer das Akanthusblatt und das heimische Laub, symmetrisch streng um Achsen gelagerte, nach der Horizontale durchgegliederte Kompositionen neben frei aufwachsenden Gebilden (I, III). Gegen das Ende der Stufe verbinden sich Klassik und Gotik. Charakteristisch dafür ist ein gestieltes Blatt, halb Akanthus, halb deutsches Laub, das in dem sogenannten Feigenblatt Aldegrevers die weiteste Verbreitung gefunden hat (V).[2]

Im Ornamentstich zeigt sich nach der hohen Blüte, zu der ihn die mittelalterliche Spätstufe in Gestalt von selbständigen Inventionen erster Künstler (Schongauer) geführt hat (80er und 90er Jahre des 15. Jahrhunderts) zunächst ein Verfall: Der Niedergang des mittelalterlichen Ornamentstichs überdeckt sich mit den tastenden Anfängen der neuzeitlichen Frühstufe, infolgedessen setzt die Produktion nahezu aus. „Mit dem Beginn des 16. Jahrhunderts tritt ein plötzlicher Stillstand ein, der zwei volle Jahrzehnte anhält. Was von 1500 bis 1520 geschaffen wird, kommt gegen die Leistungen der vorhergehenden Periode nicht entfernt in Betracht .... Um das Jahr 1520 beginnen frische Triebe sich zu

---

[1] Der Einschnitt 1550 wird auch von Lübke-Haupt und den auf ihnen fußenden Darstellungen der deutschen Renaissance gemacht. Er ist auch bei Lichtwark, Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, durchweg zu spüren. Hier lautet die Charakterisierung unserer Frühstufe (S. 13): „von 1500—40 bietet das Ornament in Deutschland den Anblick einer gärenden Masse, in der die Kraft nach allen Richtungen drängt“.

[2] Lichtwark S. 47. Vergl. auch das S. 139 von Wenzel Jamnitzer, dem Meister von 1551 und Virgil Solis Gesagte: „Durch diese drei Künstler findet eine Verschmelzung der gesamten ornamentalen Elemente statt .... Gotik, Antike, Orient haben an ihren Schöpfungen gleichen Anteil.“

regen. Mit winzigen Füllungen und vereinzelten Dolchscheiden setzt die neue Produktion ein und es vergehen Jahrzehnte, ehe der Ornamentstich annähernd auf der Höhe wieder anlangte, die er in den hervorragendsten Arbeiten Schongauers erreicht hatte" (Lichtwark). Es ist natürlich nicht möglich, die Erzeugnisse zu scheiden nach ihrer Zugehörigkeit zum abfallenden oder steigenden Ast. Doch stellt sich z. B. das Stichwerk der Gebrüder Hopfer, „der rücksichtslosesten Kopisten, vor denen kein deutscher oder italienischer Meister sicher ist" (Lichtwark), das wahllos und ohne Interesse für Qualität die verschiedensten Stilrichtungen vertritt, als typische Erscheinung einer Auflösungsphase dar. Es bildet (im Rahmen des Zeitalters) das Analogon zu den Sammelwerken des jüngeren Cuvilliés (Ecole de l'Architecture Bavaroise, vergl. S. 81), der Delafosse, Will, Piranesi u. a. am Ende der neuzeitlichen Epoche. Für die Anfänge des neuen Ornamentstichs sind charakteristisch die Einzelblättchen, die Gelegenheitsarbeiten von Malern (Dürer, Altdorfer), bis gegen das Ende der Stufe mit den Kleinmeistern die Arbeiten des bodenständigen Fachhandwerks einsetzen, die die Grundlage der weiteren Entwicklung bilden.

In der Hochstufe (1550 bis gegen 1615, Taf. 4, VI–VIII) ist die tastende Unsicherheit und das Gotische verschwunden. Das imitative klassische Werk der vorhergehenden Stufe ist vollsaftig geworden, war es dort flächenhaft gehalten, so tritt es hier körperhaft plastisch vor, gelenkig um die Achsen gruppiert (VI). Als neuer Import begegnet ein lineares Werk, das aus Italien stammende, in Frankreich (Fontainebleau) ausgebildete Rollwerk (VII).[1] Auf ihm liegt, während in der ersten Stufe das Pflanzenwerk im Vordergrund steht und das Linienwerk zurücktritt, jetzt der Nachdruck. Um die Mitte der Stufe (1570) haben beide Arten, die sich tektonisch dem Rahmen der Architektur eingliedern, ihren klassischen Höhepunkt erreicht. Es ist der Augenblick der geringsten Eigenart, der stärksten Annäherung an das internationale Ornament. Das Ende der Stufe, wo Roll- und Beschlägwerk wie Akanthus immer lebhafter und leichter werden, stellt wieder eine Mischung aus linearem und pflanzlichem Ornament in den Vordergrund: die Zweige mit weitsitzenden Blättern und stark sprechenden Stielen gehen in das Band oder den Rundstab über, die Linienzüge wachsen aus in Blätter und Blüten (VIII, besonders gute Beispiele unter den Schmiedegittern).

Die Graphik dieser Stufe ist beherrscht von Kopien ausländischer Vorlagen,[2] soweit diese nicht selbst in Originalen auf dem deutschen Markt erscheinen, und durch Arbeiten in Deutschland tätiger Ausländer (Delaune, Mignot, de Bry).

---

[1] Vergl. zu dem ganzen Exkurs auch Jessen, Der Ornamentstich, Berlin 1920.
[2] Lichtwark S. 8: „Direkte Kopien italienischer Vorlagen bei deutschen Stechern sind vor 1550 mit Ausnahme der Hopfer überaus selten."

Am Ende tritt der selbständige deutsche Ornamentstich aus den Kreisen der schaffenden Baudekorateure heraus auf (Dietterlin).

Das ins Pflanzliche übergehende Schweifwerk (X) und ein neues, aus dem italienischen Barock stammendes Werk, der Knorpel (XI), ein Mittelding zwischen pflanzlich-imitativem und linear-abstraktem Ornament, bilden die Grundlage der Spätstufe (1620 bis 1670, Taf. 4, IX–XIII). Die beiden, die stark auf Licht und Schatten gestellt, bereits den Charakter des Flimmernden tragen, verbinden sich zu dem verschmolzenen Werk der Ohrmuschel (XII), einer eigentümlich nordischen Bildung, die die Stufe beherrscht. So ruht auch der blühende Ornamentstich dieser Zeit in den Händen deutscher Meister (Kilian, Jamnitzer, G. Müller, Unteutsch, Feinlein, Erasmus, Cammermayer). Neben diesem Schmelzwerk laufen Klassizismus, Naturalismus und eine besondere Gotik.[1] Nachdem diese Formensprache im dritten Viertel des 16. Jahrhunderts verschwunden war, taucht sie seit dem letzten Viertel wieder auf. Man beobachtet, daß an Stellen, die das immer beweglicher werdende Linienwerk schmückt, gotisches Maßwerk erscheint[2]: Das Bandwerk springt nach Belieben in das formgleiche Maßwerk über, die beiden Erscheinungsformen des beweglichen Linienwerks sind jetzt wieder wie in der Frühstufe gleichwertig und auswechselbar. Ein gutes Beispiel für diese Identität ist die südliche Portalvorhalle des Freiburger Münsters (1620, IX); in den Dietterlin'schen Stichen begegnet allenthalben diese Gotik in Verbindung mit Schweif- und Knorpelwerk (XIII).

Die Aufgabe des Exkurses war, innerhalb der deutschen Ornamentik der Neuzeit zwei Reihen von gleichem Wachstum aufzuweisen. Die Tafel 4 ist zum Vergleich mit den Tafeln 1—3 gedacht. Es ergibt sich, daß an den korrespondierenden Stellen teilweise bis zum Verwechseln ähnliche Bildungen auftreten (z. B. 3, I und 4, X; 3, IV und 4, XI).

Wir müssen noch einen Blick auf die Ursprungsherde der beiden Ornamentfolgen werfen. Die zuerst betrachtete Reihe haben wir bereits lokalisiert. Auf der Stufe der Wanderkünstler in Augsburg und München entstanden wächst sie in der Schule von Wessobrunn heran und diese Schule entläßt in der Spätstufe aus sich die Meister der Stuckdekoration und des Ornamentstichs, die von beiden Stadtmetropolen aus diese Weise bis nach Böhmen, der Schweiz und dem Rhein tragen. Es ist eine ausgesprochen süddeutsche Ornamentik, mit Bayern-Schwaben als Ausgangspunkt, die sich in Fühlung mit der in Abhängigkeit vom Ausland stehenden Kunst der Höfe vorzugsweise im Dienst der Kirche entwickelt. Das Ornament der ersten Reihe begegnet zuerst in den Reichsstädten und am

[1] v. Falke, Die Neugotik im deutschen Kunstgewerbe der Spätrenaissance, Jahrbuch der Preuß. Kunstsammlungen 1919.

[2] Beispiel das Pellerhaus in Nürnberg, in dessen Fensterbrüstungen Maßwerk und Bandwerk abwechseln (Hof- und Straßenfassade).

Rhein. Dabei macht sich während der Frühstufe eine Strömung von Osten nach Westen bemerkbar, die z. B. in dem Domizilwechsel des jungen Holbein und H. S. Behams zum Ausdruck kommt und die künstlerische Gemeinschaft zwischen dem Rhein und den süddeutschen (protestantischen) Reichsstädten, besonders Nürnberg, neu begründet. Gegen die Jahrhundertmitte haben sich Nürnberg mit den Kleinmeistern und der Niederrhein mit Aldegrever als Mittelpunkte der neuen Ornamentik herausgebildet, während Augsburg abfällt. Jetzt entwickeln sich lokale Bau- und Dekorationsschulen, unter denen bald die Straßburger hervortritt. Sie greift gegen das Ende der Stufe mit großen Könnern, Georg Beer, Johannes Schoch, Georg Ridinger, Wendel Dietterlin, über die landschaftlichen Grenzen hinaus. Der Ornamentstich weist nach der gleichen Richtung. Der Straßburger Dietterlin hat seine Stiche in Stuttgart und Nürnberg herausgegeben, von den Stechern der Spätstufe haben Chr. Jamnitzer, Erasmus, Cammermayer und der Frankfurter Unteutsch ihre Serien in Nürnberg erscheinen lassen. Feinlein stammt aus Waldshut a. Rhein, bei Kasemann zeichnet Köln, bei Gottfried Müller Braunschweig als Verlagsort. Eine Untersuchung der Baudenkmäler auf das Ornament dieser Reihe, also hauptsächlich auf Beschlägwerk, Schweifwerk, Knorpelwerk, läßt es am ganzen Rhein finden, das Knorpelwerk wird um so häufiger, je mehr man sich dem Niederrhein und Niederdeutschland nähert. Nicht weit östlich vom mittleren Rhein läuft die Grenze, die es nicht überschreitet. Sie ist besonders deutlich sichtbar zwischen Aschaffenburg, dessen Stadtcharakter das Schweif- und Knorpelwerk bestimmt, und Würzburg, wo es in größerem Maße nicht mehr zu finden ist. Jenseits tritt es noch in bescheidenem Maße in Nürnberg, Regensburg, Ulm auf — als Bauornament, das allein etwas über Bodenständigkeit aussagt; an Mobilien, Schreinerwerk, Altären, Gestühlen, Schränken ist es schließlich überall hin gedrungen.[1] So kann man die zweite Ornamentfolge als west-niederdeutsche Reihe (die die protestantischen süddeutschen Reichsstädte mit umfaßt) der süddeutschen Reihe gegenüberstellen. Doch ist sie in Reichsdeutschland nicht ganz zu Ende geführt worden. Die Spätstufe wird hier von der mächtigeren folgenden Reihe durchkreuzt und zum Teil unterdrückt. Nur am äußersten Ende des Rheins entwickelt sie sich ungestört. Unter den Händen der Amsterdamer Adam van Vianen, Johannes Lutma d. Ält., Gerbrandt van den Eeckhout erfährt die Ohrmuschel um 1650 die Gestaltung, die dem rassigsten süddeutschen Muschelwerk um 1750 korrespondiert. — West- und Niederdeutschland hat nach dem Knorpel- und Ohrmuschelwerk kein bodenständiges Ornament mehr.

[1] Infolge der Stichvorlagen. Doch werden diese Stücke in Süddeutschland häufig als Import und Arbeiten zugewanderter oder in der Fremde geschulter Handwerker nachgewiesen werden können.

Die Bestimmung der Brennpunkte läßt verstehen, daß das Bindeglied zwischen beiden Reihen, die Gotik um 1600, die in der Spätstufe der westdeutschen und in der Frühstufe der süddeutschen Folge erscheint, gerade am Mittelrhein[1] und am augenfälligsten am untern Main im Würzburger Juliusstil, in der Mitte zwischen beiden Herden, aufgetreten ist.

III.

Wird der einheitliche Wuchs dieser beiden Reihen empfunden, wie jede aus auseinanderstehenden Wurzeln sich zusammenzieht, auftreibt, sich entfaltet und dann in sich zurückfällt, so ist man überzeugt, daß die anderen Künste, Architektur, Plastik, Malerei, da wo sie bodenständig auftreten, wie Blüten und Früchte mit diesem Wurzelstock in Verbindung stehen müssen. Jede Reihe will sich zu einem vollständigen, in sich geschlossenen Kunstgewächs erweitern. Unser Zeitausschnitt liegt auf einer derartig vorgeschrittenen Stufe der abendländischen Kultur, daß hinter jeder der einzelnen Kunstgattungen eine Geschichte von Jahrhunderten steht. Ihr Auftreten ist nicht primäres Ereignis, nicht unmittelbarer Ausdruck von Kräften und Notwendigkeiten. Trotzdem scheint sich unter dem Geschlinge der Tradition und Konvention bei jedem dieser Stöcke noch erkennen zu lassen, wie die einzelnen Künste als Triebe aus ihm hervorsprießen.

Es wurde bei beiden Reihen schon beobachtet, daß sich am Ende der Hochstufe der Ornamentstich, der zugehörige, hier gewachsene, loslöst, während der Spätzeit in die Breite erblüht und mit ihr abstirbt. Ebenso erkennt man das Entstehen figürlicher Plastik. Die Plastik der süddeutschen Frühstufe, Engelfiguren im Halbrelief inmitten des Stuckrahmenwerks waren, wohl ausschließlich von Ausländern modelliert,[2] rein ausländische Konvention; die deutsche Neubildung dieser Stufe (Quadraturwerk) ist unfigürlich. Die kümmerlich-flachen, karrikaturenhaften Engel der Miesbacher Schule (Taf. 2, V), mißratene Kopien jenes Imports, sind der deutlichste Beweis dafür, daß der Sinn für Plastik noch fehlt. Erst in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts, nachdem die Stuccatori mit dem blockigen Pflanzenwerk eine neue, fast vollrunde Figurenplastik übertragen haben, wird der figürliche Ausdruck gefunden. Im Jagdsaal ihres heimatlichen Klosters wendet die bis dahin ganz ungegenständliche Wessobrunner Schule zum ersten Male Figürliches an, gleichzeitig setzt J. J. Vogel in Bamberg in die Vierung von

[1] Falke hat sie im Kunstgewerbe an Nürnberger und Hamburger Pokalen, oberrheinischer Bildwirkerei, mittelrheinischer Tischlerei und Siegburger Steinzeug nachgewiesen und betont, daß es in Augsburg „das neugotische Zwischenspiel" nicht gibt.

[2] Am reichsten in Neuburg, wo die Castelli auch große Wandreliefs stukkieren.

St. Stephan ein großfiguriges Relief. Von da ab nimmt das Figürliche langsam zu, ein Zeichen für das Bodengewachsene. Die ersten Jahrzehnte des 18. Jahrhunderts bringen den Moment der größten Breite und Fülle (Taf. 25). Dann wird der tändelnde Kram und das Kleinzeug vom Muschelwerk aufgesogen, verschlungen, nur mehr Großplastik bleibt übrig. Nicht mehr im unlöslichen Verband der Gesamtdekoration, sondern wegnehmbar und abhebbar steht auf dem Muschelwerk, auf eigens herauswachsenden Postamenthörnern, die Figur (Vierzehnheiligen Gnadenaltar Taf. 29). An dieser Stelle finden sich die großen süddeutschen Bildhauer, die Dietrich, Straub, Feichtmayer, Ignaz Günther, Dietz. Die letzte Phase bringt die isolierte, von Dekoration und Architektur unabhängige Freistatue; Dürr verwandelt die Kirche von Salem in ein Museum von Bildwerken. Die Plastik hat sich vom Stamm gelöst, ist ein Bewegliches, Heimatloses geworden; es ist das Ende der bodenständigen Reihe.

Parallel verläuft das Wachstum der gegenständlichen Malerei. Auch sie tritt in den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts in Wettenhausen, Benediktbeuren, Tegernsee zum ersten Male in reicherem Maße in der Dekoration der Kirchengewölbe auf, in deren Stuckrahmen einzelne Bilder eingelassen werden, dehnt sich langsam weiter aus und nimmt immer größere Flächen ein, bis sie den Rahmen sprengt und das ganze Gewölbe füllt (Taf. 19, 27), um sich dann wieder zusammenzuziehen, sich wieder streng zu rahmen (Taf. 31, I), in Felder zu zerlegen und immer mehr den Charakter des Einzel- und Tafelbildes anzunehmen. In die Spätzeit fallen auch hier die süddeutschen „kirchlichen Großmaler", die C. D. Asam, Stuber, Bergmüller, Matth. Günther, J. B. Zimmermann, Zick, Wink.[1]

Aus der west-niederdeutschen Reihe zweigt ebenfalls auf der Hochstufe die Plastik ab in den Bildhauerfamilien und -Schulen der Kern aus Forchtenberg, der Juncker in Aschaffenburg, der Gröninger in Westfalen, David Voidel aus Speyer, Christopher Yelin in Tübingen, Joh. von Trarbach, H. R. Hoffmann in Trier, Ludwig Münstermann in Niederdeutschland u. a. Sie erreicht im Anfang der Spätstufe ihre größte Fülle in den reliefgeschmückten Kanzeln, den mit kleinwuzeligen Figuren überladenen Altären und Epitaphien, dem Goldenen Saal des Bückeburger Schlosses, um zur Zeit des voll entwickelten Ohrmuschelwerks zur abhebbaren Großfigur zu gelangen (Giebel der Wolfenbütteler Marienkirche). Neben der Plastik wächst eine Kleinmalerei heran, in der die Frankfurter Schule mit Philipp Uffenbach und der Familie Elsheimer hervortritt. Wieder werden wir auf den Niederrhein verwiesen: Während in Deutschland mit dem Ende der Hochstufe dem Wachstum plötzlich die Säfte stocken und die Spätstufe, die

[1] Feulner, Süddeutsche Freskomalerei, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst X, 1916.

nach den an ausländischer Kunst herangebildeten Könnern (Adam Elsheimer) die großen Meister bringen soll, nur verkümmert in Erscheinung tritt, erwächst in dem Holland der Ohrmuschelphase die Blüte, die diese Reihe deutscher Kunst hervorbringen sollte, Rembrandt. Die auf seinen Bildern immer wiederkehrenden Ohrmuschelgebilde[1] lassen seine Zugehörigkeit zu diesem Stamm unmittelbar erkennen.

Auch die Architektur scheint in dieser gesetzmäßigen Weise aus der Gesamtentwicklung herauszuwachsen. Aus keimhaften Anfängen gelangt in der westniederdeutschen Reihe die Profanbaukunst, die hier das Gerüst der Entwicklung bildet, zu der Zeit, wo das Ornament im vollsten Saft steht, an der Stelle des Übergangs zwischen Hochstufe und Spätstufe (1570—1620) zur größten Entfaltung. Hier erscheinen als Endglieder von Schulen oder Familien die Könner-Architekten: Beer, Schoch, Ridinger aus der Straßburger Schule, Schickhardt in Stuttgart, Furtenbach in Ulm, Holl in Augsburg, die beiden Wolff in Nürnberg. Hier stehen die Schlösser von Baden, Offenbach, Heiligenberg, das Stuttgarter Lusthaus, Gottesau, Weickersheim, der Heidelberger Friedrichsbau, Aschaffenburg, die Rathäuser von Rotenburg, Straßburg, Paderborn, Nürnberg, Augsburg, die großen Patrizierhäuser wie der Heidelberger Ritter und das Nürnberger Pellerhaus, die Stadtgründungen Hanau, Freudenstadt. Es folgt auf diesem Gebiet dann nichts mehr von Bedeutung. Aber der Kirchenbau, vornehmlich der protestantische, bis dahin nur sporadisch aufgetreten, kommt jetzt zu einer bescheidenen Blüte: Hanau, Bückeburg, die Dreifaltigkeitskirchen in Ulm und Regensburg, Wolfenbüttel, die Jesuitenkirchen in Molsheim, Köln,[2] Düsseldorf, Paderborn und kleinere gotisierende Bauten[3] sind hier zu nennen. An der gleichen Stelle, am Übergang von Hochstufe zu Spätstufe, der Zeit des reichsten, sinnlichsten Ornamentflors, sitzt auch in der süddeutschen Reihe die Blüte der Profanbaukunst. Zwischen 1680 und 1730 entstehen die mächtigen Klosterbauten Wessobrunn, Ottobeuren, Weingarten, Schöntal, Ebrach, Banz, die großen Schloßanlagen in Schleißheim, Bamberg, Pommersfelden, Würzburg, Palais und Wohnhäuser, die Stadtgründungen Karlsruhe, Nymphenburg.[4] Der Kirchenbau, der hier der Träger der Entwicklung ist, da in der Profanarchitektur keine lückenlose Folge vorliegt, kommt wieder in der Spätstufe, am Ende der Reihe, zur Zeit des abstrakt werdenden Ornaments, in den großen Meisterdomen zur Reife.

---

[1] Exkurs über „Rembrandt und der sogenannte Ohrmuschelstil" in Neumanns Rembrandtwerk.
[2] Ihre Ausstattung gilt als eines der ersten Beispiele des Knorpelwerks.
[3] Vergl. Hoffmann, Gotische Nachblütler, Zeitschrift für Christliche Kunst 1899.
[4] Der Rathausbau tritt in dieser Reihe nur mehr als schwacher Trieb auf (Beispiele Landsberg, Schwäbisch-Hall).

Die Scheidung in die beiden großen Entwicklungsreihen, denen sich alle Erscheinungen einordnen lassen, bereitet der Zusammenschau der drei Jahrhunderte zu einer Einheit gewisse Schwierigkeiten. Sie lassen sich überwinden mit Hilfe der Tatsache, daß die erste Reihe in Deutschland in ihrer Spätstufe verkümmert und nicht zur Auswirkung kommt. Tritt man einen Schritt zurück, so erscheinen in den größeren Zusammenhängen eines überschauenden Blicks die erste Reihe und die zweite Reihe unmittelbar aneinandergestoßen, verschweißt zu dem zusammenfassenden Bogen, der übergeordneten Reihe „Neuzeit". Ihr fügt sich die historische Erscheinung des katholischen Kirchenbaues ein, erwachsend aus zwei Elementen: Der vornehmlich in Westdeutschland gepflegten heimischen Tradition, zu der der Juliusstil in der Hauptsache zu rechnen wäre, und einem in Süddeutschland Wurzel schlagenden italienischen Import.

DIE RAUMARTEN

DIE FRÜHSTUFE
1580–1650

Die Auflösung der mittelalterlichen Kirchenbaukunst in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird schon an einer Statistik der Bauunternehmen erkennbar. Die großen Monumentalbauten der Spätgotik sind mit der Jahrhundertwende in der Hauptsache unter Dach gebracht. Was sich länger hinzieht, trägt deutlich den Charakter der Verspätung und wird, wenn überhaupt, nur langsam und mühselig fertig; der Dom von Passau wäre ein Beispiel. Im Bayerischen entstehen noch einige Kirchen, meist mittlerer Größe: Altötting, Abensberg, Altmühldorf, ebenso im Fränkischen: Staffelstein, Pfarrweissach, Eibelstadt, sämtlich dreischiffige Hallen. Nur das spät reifende Schwaben bietet ein reicheres Bild. Die Augsburger Gotik kommt erst jetzt zu ihrer Blüte. Die Stadt selbst sieht in den zwei ersten Jahrzehnten des 16. Jahrhunderts einen bedeutenden Bau nach dem andern entstehen: St. Ulrich und Afra (Hauptbauzeit gegen 1500), St. Georg (vollendet 1505), Katholisch Hl. Kreuz (begonnen 1502), St. Magdalena (Dominikaner Kirche, 1512–15), St. Katharina (1516–17). Und nicht nur Zahl und Größe der Kirchen bedingen den Reichtum des Bildes, sondern auch die Mannigfaltigkeit der Lösungen. St. Ulrich und Afra zeigt basilikalen Querschnitt, Hl. Kreuz und die Dominikanerkirche repräsentieren die Halle, erstere mit drei, letztere mit zwei Schiffen, und die 1519 begonnene Wallfahrtskirche zur Schönen Maria in Regensburg, die der Augsburger Werkmeister Hans Hieber entworfen hat, ist ein Zentralbau. Alle Raumarten des abendländischen Kirchenbaues sind also in der Augsburger Bauschule am Ende des Mittelalters vertreten.[1]

Die Weise wie sie auftreten ist die einer Spätzeit. Die einzelnen Raumarten kommen nicht mehr rein vor. Wohl ist die Dominikanerkirche eine zweischiffige Halle, aber an den Mittelraum legt sich auf jeder Seite ein Zug niedriger Kapellen, eingedeckt mit einem Pultdach, das sich an die Langmauern lehnt und von ihnen nur mehr eine Sargwand mit Fenstern, die dem Mittelraum Licht zuführen, übrig läßt: Die Halle hat basilikalen Querschnitt, zwei Raumarten

Gesamtdarstellungen: Lübke-Haupt, Geschichte der Renaissance in Deutschland, 1914; v. Bezold, Die Baukunst der Renaissance in Deutschland usw., 1908; Haupt, Baukunst der Renaissance in Frankreich und Deutschland (im Erscheinen); Kuhn, Allgemeine Kunstgeschichte, Baukunst, II, 1909; Gurlitt, Geschichte des Barockstils und des Rococo in Deutschland, 1889; Wackernagel, Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den germanischen Ländern; H. Popp, Archit. d. Barock- u. Rococozeit, 1913; Pinder, Deutscher Barock, Abbildungsheft mit trefflicher Einleitung; Dehio, Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler I, 1914 u. III, 1920, nahezu alle Bauten enthaltend, mit grundlegenden Einzelanalysen.

[1] Riehl, Augsburg, 1903; Wiedenmann, Die Dominikanerkirche in Augsburg, 1917; v. Weegmann, Architektur und Plastik der Frührenaissance in Regensburg, 1909; Hildebrandt, Die Architektur bei Albrecht Altdorfer, 1908.

sind miteinander verschmolzen. Bei der Schönen Maria gehört der Zentralraum, ein Sechseck mit einer Mittelsäule, ebenfalls zu der Klasse der Halle,[1] an fünf Seiten legen sich zweigeschossige Ausbauten, die nur Platz für Obergadenfenster lassen; also wieder Verschmelzung von Halle und basilikalem Schnitt und mit dem langen Chorarm, der sich an das Sechseck anschließt, gleichzeitig Verschmelzung von Zentral- und Longitudinalbau. Ebensowenig ist St. Ulrich und Afra eine reine Basilika: Der Nordarm des Querschiffs springt in die Halle über und das südliche Seitenschiff erhält durch die Anordnung von Seitenkapellen zwischen eingezogenen Streben nur indirektes Licht. Zu den Erscheinungen des Unreinen, Unausgesprochenen zählt hier auch das Querschiff. Bei großer Höhe ist es so schmal, daß es für den Gesamteindruck des Raums kaum mitspricht. Ganz auffallend das Querschiff der Dominikanerkirche: Durch kaum 1½ m größere Breite (7 m statt 5,60 m) hebt es sich von den übrigen Jochen ab und das Auge bemerkt es allein an den flacher gesprengten Bogen der Seitenkapellen.[2] Es ist die gleiche Neigung zum Unausgesprochenen, zum Verwischen der Raumart, wenn die Seitenschiffe der Basiliken durch eine eingestellte mittlere Säulenreihe in zweischiffige Hallen verwandelt (Augsburger Dom, Ulmer Münster), wenn Einbauten als Räume in den Raum gesetzt werden. Den Zentralraum der Schönen Maria umzieht an fünf Seiten eine teils innen, teils außen herumlaufende, also fragmentarisch wirkende Empore, in die Dominikanerkirche sehen die unter den Pultdächern der Seitenkapellen eingebauten Oratorien herunter, in St. Ulrich schwingt die Abtskapelle über dem Simpertusgrab mit ihrem Balkon weit in das Seitenschiff herein. Das Idealbild eines Innenraums, wie es der Zeit vorschwebt, hat Altdorfer in dem Münchener Bild der Geburt Mariä, mit Anklängen an die Augsburger Bauschule, gestaltet: Halle, Basilika, Zentralraum, überkuppelte Vierung, Querschiff, Apsiden, Galerien sind zu einem unentwirrbaren Gebilde verschmolzen.

Aber diesen Kennzeichen, die die Augsburger Kirchen mit der spätesten Gotik gemein haben, hält eine entgegengesetzte Tendenz mindestens die Wage: Ein Streben nach klar begrenzten, völlig überschaubaren, bestimmten Räumen. Besonders großartig kommt dies in der Dominikanerkirche zum Ausdruck. Die überaus schlanken Mittelpfeiler sind dadurch, daß sie dem Blick wehren, ein direkter Anreiz für das Auge den Gesamtraum, der sie umschwingt, aufzufassen, das große Rechteck als einen einzigen, einheitlichen Raum zu nehmen.

---

[1] Das Übergangsglied zwischen der longitudinalen und der zentralen Form zweischiffiger Kirchen sind Bauten mit rechteckigem Hauptraum und einer Mittelstütze, z. B. Burgkirchen a. W. (Ob.-Bayern Bez.-Amt Altötting), Thalkirchen (Ob.-Bayern Bez.-Amt München I, im 18. Jahrhundert verändert).

[2] Solange die Kirche noch ihre Ausstattung hatte, war es auch durch das Ende des Gestühls hervorgehoben.

Das entfesselte Leben der Spätgotik, von der aus gesehen diese Bauten einen Zug des Nüchternen und Trockenen tragen, erscheint schon halb erloschen, ein neues Raumideal kündigt sich an. Die gehaltenen Massen, die der Halbkreistonne genäherten Gewölbe, die halbkreisförmigen Apsiden mit Viertelkugelkappen trennt kaum mehr ein Schritt von klassischen Raumformen, wie die Schöne Maria in den Details der Mantelformen ja auch in die Renaissance überspringt.

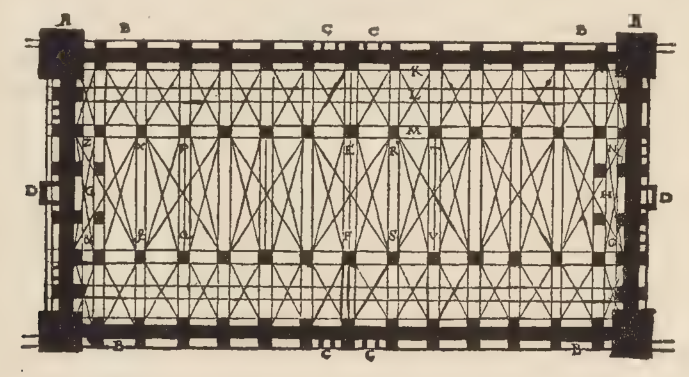
ERSTE PHASE 1580—1600

Mit der Tendenz zum Klaren und Bestimmten weist das Ende des Mittelalters über sich hinaus. Mit der Forderung, daß die Kunst ein „sicheres Fundament" habe, einen „erkennbaren Grund und rechte Ursachen" aufweise, auf „Wissenschaft" beruhe, setzt die Neuzeit ein. Die Wissenschaft, auf der die neuzeitliche Raumgestaltung fußt, sehen wir in der mathematischen Perspektive. Das Auge nimmt den gebauten Raum als Bild und fordert von ihm das gleiche, was es von der zeichnerischen Darstellung verlangt. Es wäre falsch zu sagen, der gotische Raum, der gemauerte oder gezeichnete, habe keine Tiefe. Beim ersten kann man sie jederzeit abschreiten, beim zweiten sind die Anweisungen auf Tiefe jedem Auge ablesbar und verständlich. Wie sich die neuzeitliche Darstellung von der mittelalterlichen dadurch unterscheidet, daß das Auge ein mathematisches Gesetz wahrnimmt, nach dem sie angeordnet ist, die Überzeugung, die Möglichkeit hat, dieses Gesetz unmittelbar nachkonstruieren, überprüfen, Grund und Ursache der Anordnung erkennen zu können, so wird vom neuen Raumbild verlangt, daß es von einer erkennbaren, dem bloßen Auge sofort eingehenden Gesetzmäßigkeit beherrscht sei, den Augenbedürfnissen und Sehgewohnheiten entspreche, die die zeitgenössische zeichnerische Darstellung bestimmen.

Diesen optischen Anforderungen kommt die klassische Formenwelt, Raum- wie Mantelformen, mit ihren mathematisch bestimmten Rechtecken und Halbkreisen, den auf den Augenpunkt weisenden durchlaufenden Horizontalgesimsen, den klar sich gegeneinander absetzenden und in die Tiefe leitenden Säulen- und Pilasterfolgen in besonderem Maße entgegen. Sie wird andererseits von der allgemeinen geistigen Einstellung der Zeit gefordert. Der deutsche Humanismus übernimmt vom italienischen mit der uneingeschränkten Bewunderung der Antike die Anschauung, daß es für christliche Kirchen keine würdigeren Vorbilder gebe als die Tempel des Altertums.[1] Aber will schon in Italien die Klage nicht verstummen, daß man aus Vitruv so wenig für die schaffende Kunst

[1] Rivius, Vitruv, Kap. III.

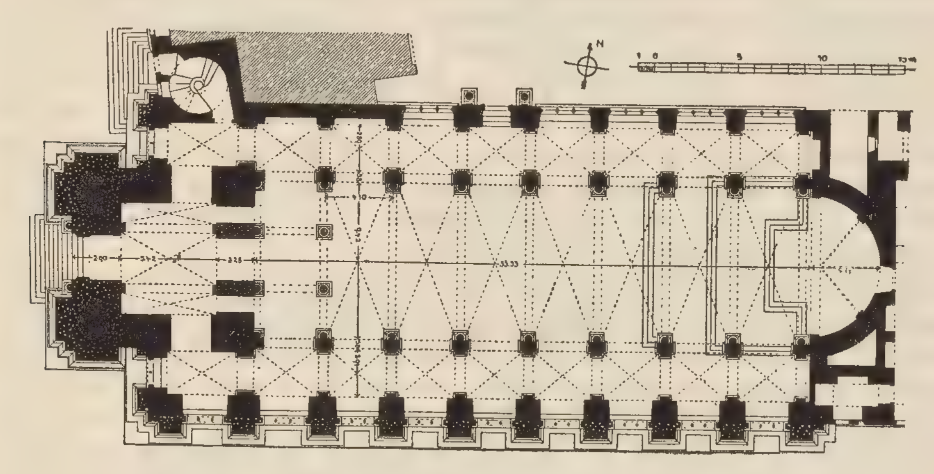
entnehmen könne, daß die Bauten, an denen er exemplifiziert, zerfallen sind und die Ruinen nur Unsicheres geben, so ist Deutschland noch einmal übler daran. Es kann ja nicht einmal die Ruinen selbst betrachten und ist auch hier auf das Buch und fremde Aufnahmen angewiesen. Der Weg zur Antike öffnet sich nur dem gelehrten Studium, dem Humanistenarchitekten. Er muß die neuen Ideen dem ausführenden Künstler, dem Werkmeister, vermitteln. So ergibt sich für die erste Phase der neuzeitlichen deutschen Baukunst die Lage: Die überkommene heimische Bauweise, wie sie die in der mittelalterlichen Hüttentradition aufgewachsenen Werkmeister handhaben, muß versuchen, die von den Humanistenarchitekten ausgewählten antiken Vorbilder nach vorgelegten kombinierenden Abbildungen, Plänen und Aufnahmen ins Werk zu setzen.



Pseudodipteros nach Vitruv (Ausgabe von Rivius)

Das *Templum Academicum* in *Würzburg* (Neubaukirche, Architekten Georg Robin und Wolfgang Behringer, 1583—91, Grundriß S. 109, Innenansicht Taf. 5) reiht sich den Kirchen, mit denen das Mittelalter in Franken schloß, unmittelbar an. Es ist eine dreischiffige Hallenkirche mit eingezogenem Chor und gerade schließenden Abseiten. Nur erscheint der fränkische Normaltypus bereichert um die Emporen, die bereits in der Augsburger Schule als ein hauptsächliches Element der Spätgotik festgestellt wurden, die sich in Süddeutschland, von häufigem partiellen Auftreten abgesehen, in St. Martin in Amberg, St. Salvator in Passau, im Chor von St. Lorenz in Nürnberg finden, und dann besonders in Sachsen, wo die Spätgotik am stärksten zur Entfaltung gekommen ist: Plauen-Johanneskirche, Freiberg-Dom, Zwickau-Marienkirche, Pirna-Marienkirche, Ruppertsgrün, Wittenberg-Schloßkirche u. a. Die Elemente, die in den Zeiten der Anarchie, der Auflösung des Mittelalters, aufgetaucht waren, werden hier im Rahmen einer neuen Ordnung aufgegriffen. Die unmittelbaren Vorläufer der Würzburger Emporen sind am Main

und am Rhein zu finden. Der Pfarrkirche von Kitzingen (Unterfranken) fügte man 1487 im südlichen Seitenschiff eine überwölbte Empore ein, bei der Erhöhung der Pfarrkirche in Kiedrich (Reg.-Bez. Wiesbaden, Rheingau, um 1481) überbaute man die Seitenschiffe mit Emporen und vielleicht wurde für den Würzburger Neubau direkt auf die Kirche der Heidelberger Universität hingewiesen, die Hl. Geistkirche[1] (Langhaus ca. 1418—1441), eine dreischiffige Halle mit hohen Emporen in den Abseiten. Das praktische Motiv für die Einfügung der Emporen war die Aufgabe der Kirche, einer großen Studentenschar die Teilnahme am



Würzburg Universitätskirche

Gottesdienst, besonders das Anhören der Predigt, zu ermöglichen. Ihre Verdoppelung in jedem Schiff ergibt sich aus der Notwendigkeit der größtmöglichen Raumausnutzung wie aus dem unmittelbaren Anschluß des Kollegbaues, von dessen einzelnen Stockwerken aus die Emporen zugänglich sein sollten.[2] Sie geht auch Hand in Hand mit der architektonischen Durchbildung. Denn diesem gotischen Gerüst hat der Humanismus ein antikisches Gewand übergeworfen: Im Mittelschiff der Halle ist den Stockwerken das System des Kolosseums oder des Marcellus-Theaters, Halbsäulen und Gesimse in den drei Ordnungen der Dorica, Jonica und Corintica übereinander vorgelegt, in der Weise, wie man in Italien und im Norden häufig die Höfe von mehrstöckigen

[1] Sie führt nicht den Titel Universitätskirche, die Hochschule steht aber von ihrer Gründung an mit ihr in engstem Zusammenhang (Kunstdenkmäler von Baden). Auf den Emporen war die Bibliotheca Palatina untergebracht.

[2] Deshalb kann man auch auf die Emporenanlagen in Schloßkapellen hinweisen, z. B. Augustusburg in Sachsen 1572 (Mader in den Bayerischen Kunstdenkmälern).

Gebäuden gliedert. Das 16. Jahrhundert nannte eine derartige Anlage Theatrum.[1] Und die Humanisten konnten sich auch mit dem Grundriß einverstanden erklären. Denn er entspricht in wesentlichen Zügen den Grundrissen, die die italienischen Vitruv-Ausgaben und nach ihnen Rivius als Illustration des Vitruvischen Dipteros und Pseudodipteros (Abb. S. 108) bringen.[2] Ebenso steht Anordnung und Form des Chors, der Tribuna, mit den Rivius'schen Anweisungen[3] in Einklang.

So verbindet die Universitätskirche das neue Antikische mit dem Heimisch-Mittelalterlichen, wobei letzteres überwiegt. Der Raum, nach deutsch-mittelalterlichen Proportionsgesetzen konstruiert,[4] ist noch der schmale, hohe, langgestreckte Gang. Aber er wird durch die Seitengalerien, die den Blick vor dem Abschweifen bewahren, flächig begrenzt, durch die Ordnungen, die die Höhe aufteilen und sich hintereinander staffeln, die Gewölbebogen, die die Breite klar ablesen lassen, die Horizontalgesimse, die das Auge in die Tiefe leiten, die Tribuna, deren Halbkreis diese Tiefe abschließt, zu einer absehbaren, erfaßbaren Einheit, einem geschlossenen Raumblock.

Für die *Michaelskirche* in *München* (erster Bau 1582—90, durch den Turmeinsturz dieses Jahres teilweise beschädigt, Architekt wahrscheinlich Wolfgang Miller [vergl. S. 37]; Erweiterung 1590—97, Architekt Friedrich Sustris. Innenansicht Titelbild, Grundrisse S. 112) erwählten, wie die Festschrift Trophaea Bavarica Sancto Michaeli Archangelo in Templo et Gymnasio Societatis Jesu dicata, Monachii 1597, verrät, die Humanisten-Theologen des Baukollegiums als Vorbild das Michaelsheiligtum, das nach dem Bericht der Kirchengeschichte des Nicephorus Callistus Kaiser Konstantin an der byzantinischen Küste erbaut hatte. War jenes Michaelium oder Sosthenium ein Dank- und Siegesmal zur Erinnerung an die Hilfe, die der Führer der himmlischen Heerscharen schon den Argonauten und dann dem Kaiser im Kampf gegen seine Feinde an jener Stelle gewährt hatte, so sollte das Münchener Heiligtum Bayern und seinem Herzog die Unterstützung des Himmels im Kampfe gegen die lutherische Ketzerei sichern.

---

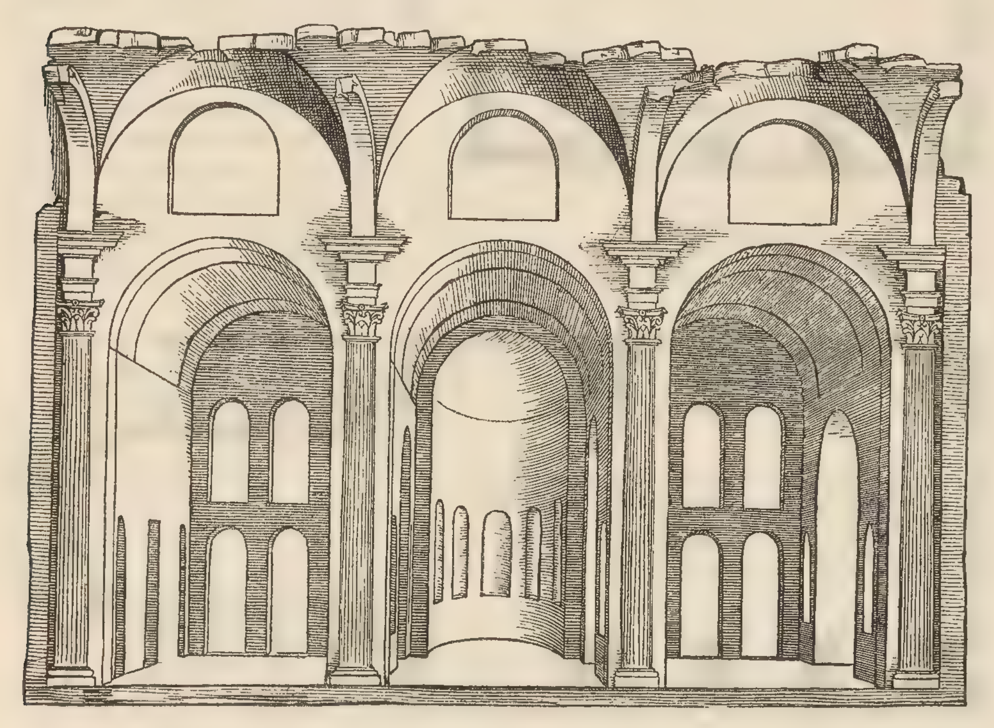
[1] Vergl. die bei O. Hartig, Gründung der Münchner Hofbibliothek, 1917, zitierte Stelle (S. 93 Anm. 5) und Samuel Quicchelberg, Inscriptiones vel Tituli Theatri amplissimi, Monachii 1565.

[2] Die Zella des Dipteros hat wie in Würzburg acht Achsen.

[3] An die „Zellen oder Langhaus" legt sich „gemeiniglich in der obern Seiten gegen Orient ein ausgeladen Gebäu eines Chors, von den Walhen Tribuna genannt, dahin die Altar der heidnischen Abgötter gesetzet wurden" (S. 132 b). Eine halbkreisförmige Tribuna zeigt der Vitruvische Prostylos (Rivius S. 106).

[4] Die Scheitelhöhe des Gewölbes ist bestimmt durch ein $\pi/4$ Dreieck auf der Basis der Raumbreite. Das Lot von einer Basisecke auf den gegenüberliegenden Dreiecksschenkel bestimmt die Höhe der untersten Ordnung, ein weiteres Lot vom Fußpunkt des ersten Lotes aus den Scheitel der Arkadenbogen der ersten Galerie. Das $\pi/4$ Dreieck des Querschnitts ist im Grundriß zweimal enthalten, so daß seine doppelte Höhe die Länge des lichten Raumes ergibt (Messung von Franz Geiger).

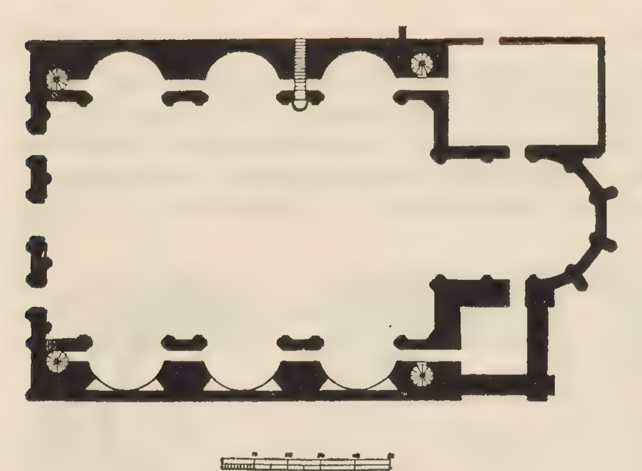
Wie das Michaelium ausgesehen hat, wußten die Humanisten des 16. Jahrhunderts so wenig wie die heutigen Archäologen. Die Vermutung liegt nahe, daß sie es sich ähnlich vorstellten wie die Konstantinskirche, die im 16. Jahrhundert neben dem Pantheon den größten Ruhm unter allen antiken Überresten genoß, die Basilika Constantini, auch Templum Pacis genannt, die Maxentiusbasilika auf dem römischen Forum. Ihr Grundriß und Schnitt, wie ihn Serlio



Konstantinsbasilika (Templum Pacis) in Rom, nach Serlio

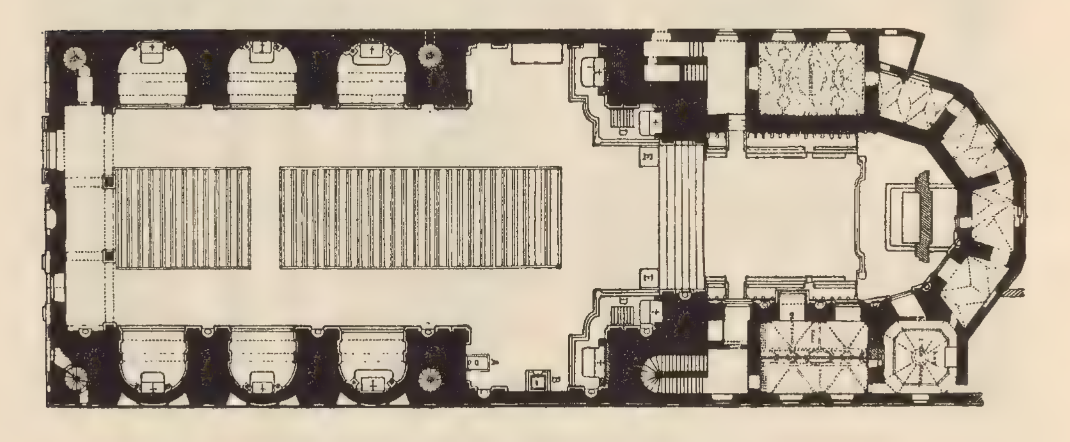
veröffentlicht hat (Abb. oben), wie er in vielen römischen Ruinenaufnahmen des Jahrhunderts zu finden ist, weist mit der ersten Michaelskirche[1] allgemeine Ähnlichkeiten auf: Ein breites, überwölbtes Mittelschiff, mit einer Tribuna abgeschlossen, rechts und links je drei Seitenräume, die unter sich durch

[1] Ihr Langhaus ist in den ersten drei Jochen der heutigen Kirche enthalten (Titelbild). Ein Plan zu ihr, an dem bei der Ausführung noch Abänderungen vorgenommen wurden, liegt in der Pariser Nationalbibliothek (Abb. S. 112). Zu den folgenden Ausführungen vergl. Frankl im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1916. Der Verfasser gedenkt zusammen mit Franz Geiger über die erste Michaelskirche und ihren Meister demnächst ausführlicher als im Rahmen dieser Darstellung möglich ist zu berichten.



München Alt-St. Michael

Durchgänge verbunden sind und von denen bei der Konstantinsbasilika wenigstens die mittelsten apsidialen Abschluß zeigen, den bei St. Michael alle sechs Seitenkapellen haben, eine Vorhalle, in St. Michael durch die Orgelempore[1] mit ihren beiden Freipfeilern abgetrennt. Im Aufriß klingen die drei hohen Quertonnenbogen auf jeder Seite von St. Michael besonders stark an den antiken Bau an. An Maßverhältnisse und Details der Durchführung



München St. Michael

wie an den Eindruck der Reste der Konstantinsbasilika auf ein modernes Auge darf man freilich nicht denken; wohl aber muß man sich vergegenwärtigen, wie unendlich schwer dem nordischen Sehen und konstruktiven Denken die

[1] Sie ist im Pariser Grundriß noch nicht vorgesehen. Die ausgeführte Michaelskirche nähert sich dadurch, wie auch durch die veränderte Form der Seitenkapellen, noch mehr dem Grundriß der Konstantinsbasilika. Es ist möglich, daß sie auch die Durchgänge zwischen den Seitenräumen hatte, die später vermauert wurden.

Aufnahme der Antike wurde. Ein direktes Studium der Ruine kommt nicht in
Frage. Nimmt man an, daß der Münchener Humanistenkreis dem deutschen
Werkmeister Risse und Ansichten der römischen Basilika vorlegte und ihn an⸗
wies, nach diesem Vorbild die neue Kirche zu bauen mit Abänderungen, die
durch die Bedürfnisse des christlichen Kultus notwendig wurden, so mußte er
auf eine ähnliche Lösung wie St. Michael kommen.
Die Ausführung erwächst aus der deutsch⸗mittelalterlichen Tradition. Das Glanz⸗
stück der Kirche ist die große Tonne, die mit der ungewöhnlichen Spannweite
von 20 m das Mittelschiff überwölbt. Sie ist so konstruiert, daß ihr ganzer Schub
auf quergestellten Tonnen lastet. Diese Lösung ist etwas ganz Ungewöhnliches
und hat unter den gleichzeitigen italienischen Bauten keine Parallele. Dort kon⸗
struiert man im 16. Jahrhundert ein solches Gewölbe so, daß Stichkappen in
die Tonne einschneiden und den Schub auf die Pfeiler ableiten (Beispiel St. Pietro⸗
Bologna). Man kann dann den Zwischenraum zwischen den Pfeilern, da hier
gar kein Druck liegt, mit einer schwachen Mauer, die von einem großen Fenster
durchbrochen ist, füllen und erhält dadurch basilikalen Querschnitt. Diese Kon⸗
struktion ist der von St. Michael absolut überlegen. Es ist die fortgeschrittenere,
die bessere Lösung, so daß niemand, der sie kennt, auf jene rückständige, schwer⸗
fällige, an Material teurere, an Stabilität geringere Lösung verfallen wird. Auch
wenn man gar nicht daran denkt, daß das vermutliche antike Vorbild basilikal
war, empfindet man die Tonne von St. Michael als eine Verlegenheitslösung,
als Ersatz für eine basilikale Lösung, die man nicht wagt. Vorläufer dieser Kon⸗
struktion finden sich in der deutschen Spätgotik. Es gibt in Oberbayern, haupt⸗
sächlich in der Inngegend, einschiffige Kirchen mit tief eingezogenen, von spitzen
Quertonnen überwölbten Pfeilern, die den Gewölbedruck auffangen. Die Kirchen
von Lappach (Bez.⸗A. Wasserburg, 1500) und Elsenbach (Bez.⸗A. Mühldorf, etwa
aus der gleichen Zeit) wären Beispiele dafür. In der Pfarrkirche von Grünt⸗
egernbach (Bez.⸗A. Erding) sind diese tief eingezogenen Pfeiler sogar von spitz⸗
bogigen Durchgängen durchbrochen und so die hohen Seitenkapellen miteinan⸗
der in Verbindung gesetzt. In der Augsburger Schule findet sich im südlichen
Seitenschiff von St. Ulrich dieses Motiv der eingezogenen tiefen Streben. Für
den Querschnitt durch die Mauer des Langhauses kann man auf die Pfarrkirche
von Neuötting verweisen (begonnen 1410): Über dem Erdgeschoß mit tiefen
Seitenkapellen, deren vorspringender Teil wie bei St. Michael durch ein kleines
Pultdach eingedeckt ist, tritt die Wand zwischen den Pfeilern um Mauerbreite
zurück, um sich erst dann zu den Fenstern zu öffnen. Vergrößert man die
Mauerstärken entsprechend dem Schub, den die große Tonne auf die Seiten⸗
wand ausübt, so wird jener Rücksprung zwischen den Pfeilern zu den Emporen,

wie sie in St. Michael angeordnet sind. Wir haben sie bereits als ein Element der deutschen Spätgotik kennen gelernt. In ihrer Erscheinung reihen sie sich etwa an die Emporen, die St. Salvator in Passau umziehen, an. Mit italienischen Emporenanlagen, die unter dem Gebälk laufend sich in fensterartigen Durchbrechungen gegen das Mittelschiff zu öffnen pflegen, haben sie nichts zu tun. Auch der Raum von St. Michael ist nach gotischen Proportionsgesetzen aus dem deutschen Steinmetzengrund des Triangels konstruiert. Eine Untersuchung des in Paris verwahrten Vorentwurfs zur ersten Michaelskirche durch Franz Geiger hat ergeben, daß die Scheitelhöhe des Gewölbes auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Gesamtbreite, die Höhe des Gewölbekämpfers auf der Spitze des gleichseitigen Dreiecks über der Breite des Mittelschiffs liegt. Die doppelte Höhe des letzteren Dreiecks ergibt die Länge des Langhauses. Ebenso sind der Chor, die Achsen der Seitenkapellen und ihre Ausladung durch Dreieckspunkte bestimmt, während die von Sustris zugefügten Teile Querschiff und Chor keine Triangulation erkennen lassen. Die konstruktiven Eigentümlichkeiten und die Proportionen sind die stärksten Hinweise auf den Augsburger Werkmeister Miller als Schöpfer der alten Michaelskirche.

Das Verhältnis der alten Michaelskirche zur Spätgotik ist anders als das der Würzburger Universitätskirche. Diese übernimmt fertige Formen des Mittelalters, in ihrer Struktur findet sich nichts wesentlich Neues. St. Michael aber ist voll neuer Gedanken und Anschauungen, zu denen sich nur Ansätze und Keime in der vorausgehenden Kunst aufdecken lassen. Aus gotischen Konstruktionsgedanken heraus hat ihr Meister eine wenigstens für den Monumentalbau neue Raumart geschaffen, ein Mittel zwischen Halle und Basilika, das wir als Wandpfeilerkirche von der in der Würzburger Universitätskirche wieder aufgegriffenen mittelalterlichen Freistützenkirche (Halle) unterscheiden wollen. Sie ist dem deutschen neuzeitlichen Kirchenbau allein eigen, seine selbständige Schöpfung und seine Kernform bis zum Ende der Epoche. Wenn St. Michael ebenfalls eine Vermengung des neuen Antikischen mit dem Heimisch-mittelalterlichen bedeutet, so liegt hier das Übergewicht bei weitem auf der Seite des Neuen. Dies kommt im Raumbild am stärksten zum Ausdruck. Seine freie Schönheit, die Kühnheit seiner Bogen und Gewölbe, die Größe der Anschauung, die Absolutheit in der Verfolgung einer Idee allen technischen Widerständen zum Trotz, läßt zum ersten Male nach Jahrhunderten im Norden wieder einen Hauch antiken Geistes spüren, für die Gegenwart noch ebenso verständlich und eindrucksvoll wie für die Zeitgenossen. Entwicklungsgeschichtlich steht der Raum auf der gleichen Stufe wie die Würzburger Universitätskirche: Ein völlig überschaubarer, flächig begrenzter, ungegliederter Block. Diese Raumerscheinung

hat die Erweiterung der Kirche nach dem Turmeinsturz durch das Anfügen eines Querschiffs verändert (Grundriß S. 112). Es ist ein fremder, der italienischen Kunst, wohl dem Vorbild des Gesù entnommener Gedanke, den hier fremde Meister — neben Sustris hat wohl auch der eigens zur Erweiterung aus Rom berufene Jesuitenarchitekt P. Valeriani mitgesprochen — der heimischen Entwicklung aufgepreßt haben. Die perspektivische Einheit, die flächige Raumbegrenzung, die blockmäßige Geschlossenheit wird durchbrochen durch ein Zwischenglied, dessen Tiefe nicht unmittelbar linear ablesbar ist, das sich zwischen Langhaus und Chor einschiebt und den Raum in Gründe zerlegt. Eine optische Vorstellung, die einer vorgeschritteneren Stufe angehört — sie wird deshalb, wie wir sehen werden, von der heimischen Entwicklung, die dafür noch nicht reif ist, vorerst auch nicht rezipiert. In der Art seiner Durchführung — wenig tief, nicht über die Fluchtlinien der Seitenmauern vortretend — trägt das fremde Element den flächenhaften Charakter der Sehstufe.


Vnser lieben frawen Hülff auff dem Lechfeld

Den beiden großen Kollegskirchen reiht sich als dritter Bau dieser Gruppe, der nur historisches Interesse hat, die Wallfahrtskapelle *Unser lieben Frauen Hilf* auf dem *Lechfeld* an (Kloster Lechfeld, Bayerisch Schwaben, Bez.-A. Schwabmünchen, 1603, Architekt Elias Holl). Hier ist das antike Vorbild literarisch präzis überliefert. Auf Rat ihres Sohnes, der Ritter des Stefanordens in Florenz und Gesandter des Großherzogs von Toskana war, bestimmte die Stifterin die Kirche Maria Rotonda, das Pantheon in Rom, als Muster.[1] Die Kapelle bildet den Chor der heutigen Wallfahrtskirche und hat im Laufe der Zeit so starke Veränderungen erfahren, daß wir zu ihrer Beurteilung auf einen alten Holzschnitt angewiesen sind.[2] Die zylindrische Form, das Halbkugelgewölbe, die Lichtzufuhr durch eine aufgesetzte Laterne hat sie vom Vorbild herübergenommen; die Durchführung gehört nach der allgemeinen Erscheinung, die an deutsche mittelalterliche Gnaden- und Totenkapellen erinnert, den Größenverhältnissen

[1] Lins, Geschichte der Wallfahrt und des Franziskanerklosters Lechfeld.
[2] Bei Barth. Wagner, Mariale, Augsburg 1609.

(Durchmesser 10 m), der überwiegenden Höhenentwicklung der heimischen Tradition an. Den Zeitgenossen erschien der Bau sicher als durchaus antikisch. Elias Holl, der von allen seinen deutschen Zeitgenossen das stärkste Verhältnis zur Antike hat, äußert sich selbst voll Befriedigung über seine Lösung des Auftrags, indem er in seinem Tagebuch bemerkt,[1] daß dieser Bau „sehr wohl geriet". – Die bescheidene Kapelle entspricht der geringen Bedeutung, die dem Zentralbau in dieser Phase zukommt.

So begegnen gleich in der ersten Phase die drei Raumarten: Die Freistützen-(Hallen-)Kirche, unmittelbar vom Mittelalter übernommen, die Wandpfeilerkirche als Neuschöpfung aus deutsch-mittelalterlichen Konstruktionsgedanken heraus und der Zentralbau, der von der Antike her eine neue Belebung erfuhr. In Verbindung mit der erst später einsetzenden Basilika bildet die Abwandlung dieser Raumarten das Thema der neuzeitlichen deutschen Kirchenbaukunst.

ZWEITE PHASE 1600–1620

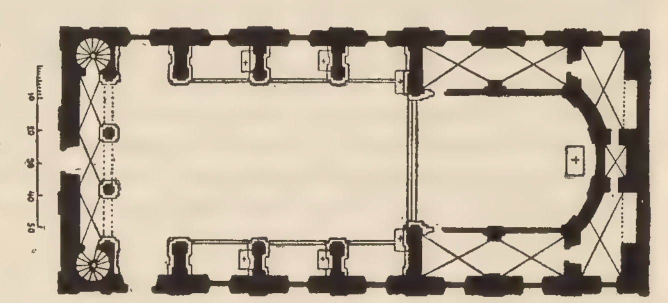
Wie ein fremdes Reis ist die antike Kunst auf den heimischen Stamm aufgepflanzt worden. Sie traf auf Kräfte, die zu ihrer Aufnahme bereit waren und sie verlangten, sonst hätte nicht die erste Berührung die Frucht von St. Michael hervorbringen können, sonst hätte das Fremde nicht Wurzel gefaßt in diesem Boden. In der zweiten Phase kommt es zu einer Scheidung. Auf der einen Seite wird das Neue verarbeitet, dem heimischen Kreislauf assimiliert. Auf der andern setzt die Reaktion gegen das fremde Element ein.

Bei der Jesuitenkirche in *Dillingen*[2] (1610–1617, Entwurf von M. Kager oder eher Jos. Heinz, Werkmeister Joh. Alberthaler, Grundriß S. 117, Innenansicht Taf. 6, I) hat man nicht mehr an die Antike gedacht. Sie schließt sich an die Münchener Michaelskirche, die deutsche Mutterkirche des Jesuitenordens, an. Das Außergewöhnliche von St. Michael zeigt sich auch darin, daß nur Einzelnes von seinen Neuerungen im Entwicklungsstrom aufgehen kann. Dillingen übernimmt das System der Wandpfeilerkirche. Der apsidiale Schluß der Seitenkapellen fällt weg; dem Deutschen war die gerade Wand mit eingezogenen Strebepfeilern – von bloßer Mauerstärke, mit einem Pilaster an der Stirnseite – an denen die Seitenaltäre sich hintereinander staffeln, gemäßer als das antikische

[1] Christian Meyer, Selbstbiographie des Elias Holl, 36. Jahresbericht des Hist. Vereins für Schwaben und Neuburg 1873 Seite 24.

[2] Lochner von Hüttenbach, Die Jesuitenkirche zu Dillingen, 1895. Braun, Kirchenbauten der deutschen Jesuiten (für alle folgenden Jesuitenkirchen zu vergleichen). Schröder im Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen XIX, 1906.

Motiv. Auf ein Vorjoch mit der doppelgeschossigen Orgelempore folgen vier Joche, von denen das erste schmäler, das vierte um ein dem Auge nicht wahrnehmbares Geringes breiter ist als die beiden mittleren. So hat das Langhaus zwar vier Achsen wie die erweiterte Michaelskirche, aber die vierte ist nicht als Querhaus ausgebildet, das fremde Element wurde von der deutschen Entwicklung so gut wie nicht angenommen. Durch das Fehlen der Emporen, die in die Langhauskirchen der ersten Phase die durchgehenden Horizontallinien brachten, ist die Geschlossenheit des Raumes aufgelockert, die eingezogenen Streben gliedern als Wandkulissen, denen im Gewölbe vortretende Quergurten entsprechen,[1] die Tiefe, der Raumblock hat eine erste Durchbildung erfahren. Ein Vergleich mit einer gotischen Wandpfeilerkirche, etwa Elsenbach (Ob.-Bayern, Bez.-A. Mühldorf) zeigt, wie wenig Neues das System von Dillingen eigentlich enthält. Es ist allein der Ersatz des Spitzbogens durch den Halbkreisbogen, der eine Änderung der Maßverhältnisse und dadurch des Raumbildes bedingt. Und doch erscheint das Neue hier wieder weiter gebildet. Gegenüber dem Innern von St. Michael mit seiner schwer ermeßlichen Weite, der „gotischen Höhe", die das Einschalten einer Attika notwendig macht, den raumdurchschneidenden Brücken der Emporen, den ausweichenden, nach außen ziehenden Apsiden der Seitenkapellen bedeutet das vereinfachte Raumbild von Dillingen eine entschiedene Klärung. Man könnte sagen, die klassischen Elemente in St. Michael sind hier weiter entwickelt. Was dem Norden auf dieser Stufe an Wohlklang der Verhältnisse, gelenkiger Durchbildung, an ruhiger, klarer Form erreichbar war, ist im Dillinger Langhaus mit seiner imposanten reinen Halbrundtonne verwirklicht.[2]



Dillingen Jesuitenkirche

Der an dieses Langhaus anschließende Chor ist eine zweijochige Freistützenanlage (Halle), deren Abseiten in der unteren Hälfte durch Einbauten geschlossen sind, im oberen Teil öffnen sie sich als Emporen gegen den Altarraum.

[1] Bei der Restaurierung 1750/68 zum Teil abgeschlagen.

[2] Die Wirkung des Raumes ist heute durch das lebhafte Rokokokleid (1750 ff.) verändert. Von der Strenge und dem Adel der alten Dekoration geben Reste hinter dem Choraltar und an der oberen Musikempore eine Vorstellung. Aus der auf Tafel 6 mit dieser Absicht gegenüber gestellten Landshuter Jesuitenkirche kann man sich den alten Eindruck der Dillinger annähernd rekonstruieren.

Die Anlage scheint sich nur aus der deutschen Spätgotik ableiten zu lassen. Wir möchten im Chor der Augsburger Augustinerkirche Hl. Kreuz (1502) das direkte Vorbild vermuten. Leider ist er im 18. Jahrhundert so stark umgebaut worden, daß das alte Aussehen nicht mehr ganz sicher rekonstruiert werden kann. Jedenfalls laufen auch hier die Seitenmauern des Langhauses und das Langhausdach durch, der Altarraum ist auf beiden Seiten von gleich hohen Abseiten begleitet, die im Untergeschoß als Sakristeien geschlossen, im Obergeschoß — heute in hohen Fensterbogenstellungen — als Oratorien gegen den Mittelraum geöffnet sind. Verwandt ist, bei basilikalem Querschnitt, in der Augsburger Schule auch der Chor der Schönen Maria in Regensburg. — Gegenüber dem Langhaus schafft diese Choranlage einen Raum von anderer Realität. Bietet jenes in seiner Geschlossenheit einen festgefügten Aufenthaltsraum, so ist dieser nur auf Einblick berechnet, ein Bild, eine Bühne, auf der das gottesdienstliche Schauspiel vor den Gläubigen-Zuschauern im Langhaus vorüberzieht.[1] Die Keime dieses Verhältnisses finden sich, gewissermaßen empirisch, schon im ausgehenden Mittelalter, besonders bei den an Basiliken angebauten Hallenchören. Die reinliche Ausscheidung eines bloßen Einblickchores, die Schaffung eines eigenen Raumes für bühnenmäßige Vorgänge, ist eine Folge neuzeitlichen perspektivischen Sehens.[2]

Durch die Überleitung der ungewöhnlichen neuen Ideen von St. Michael in eine engere heimische Tradition, die Anpassung des Außerordentlichen an die Normallinie, den Zuschnitt auf mittlere Verhältnisse, die sich ohne Schwierigkeit auch noch reduzieren lassen, ist die Dillinger Kirche — bei dem großen Zulauf der Dillinger Jesuiten-Universität, wo fast alle Orden ihre Mitglieder studieren ließen, überall wohl bekannt — für die weitere Entwicklung so wichtig geworden, daß man sie eine zweite deutsche Mutterkirche nennen möchte. Zunächst schließen sich ihr die Jesuitenkirchen in *Eichstätt* (Schutzengelkirche, 1617—20, Baumeister Joh. Alberthaler und Jesuitenbruder Jakob Kurrer), mit schmalen Galerien zwischen den Pfeilern, und die erste Jesuitenkirche in

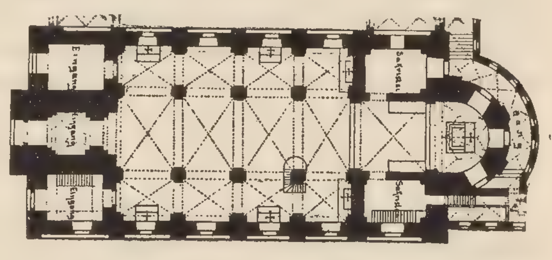
---

[1] Der Chor dient direkt als Bühne bei den kirchlichen Dialogen und Sakramentsspielen (vergl. Duhr, Geschichte der deutschen Jesuiten I S. 325 ff.); dann, wenn das heilige Grab vor dem Hochaltar aufgebaut wurde, wenn bei der Ölberg-Andacht, bei der Auferstehungsfeier das Hochaltarbild herabgelassen und an seiner Stelle auf einer Kulissenbühne die biblischen Szenen mit Marionetten vorgeführt wurden. Die Einrichtung wird heute noch z. B. in Beuerberg benutzt.

[2] Im Altarbau ist eine ähnliche Wandlung zu beobachten. Der Altarschrein des Mittelalters ist der Sitz der Kultfiguren und tritt, wenn überhaupt, nur durch Andeutung der Umgebung in eine sich unterordnende Beziehung zu ihnen. Beim neuzeitlichen Altar ist er der bühnenmäßige Schauplatz der Szene. Beispiele die Altäre in St. Ulrich in Augsburg (1604). Charakteristisch für die Grundvorstellung ist die Anbringung von gerafften Vorhängen in der Dekoration des oberen Abschlusses von Altarschreinen (Beispiel Sulzbach, Stadtpfarrkirche), wie auf Chorbogen (Beispiel Aicholding, Bez.-A. Beilngries, Ob.-Pfalz).

Innsbruck (begonnen 1619, eingestürzt 1626, Entwurf von M. Kager ?, Baumeister Joh. Alberthaler) unmittelbar an. Im Bayerischen erscheint der Typus in der Pfarrkirche von *Weilheim*[1] (1624–31, Baumeister H. Krumper) übersetzt ins Gedrungene, Schwere. Der Chor ist hier abweichend als selbständiger, zentralisierender Raum gebildet. Bei der Konkurrenz für die Kölner Jesuitenkirche (1617) reicht vermutlich der nämliche Architectus Monachiensis, Krumper, einen verwandten Entwurf ein[2] und die Augustinerstiftskirche *Beuerberg* (Bez.-A. München II, 1628–30, Architekt H. Krumper ?) zeigt nicht nur das Dillinger Langhausschema sondern auch einen ganz verwandten Freistützenchor mit seitlichen Emporen. Für ihn wäre der Zusammenhang mit dem Chor der Augsburger Augustinerkirche Hl. Kreuz durch die Ordensbeziehung direkt gegeben.[3]

Während so die neue Weise, die von einem Zusammenhang mit dem deutschen Mittelalter nichts mehr wissen will, ausgehend von St. Michael und geknüpft an das System der Wandpfeilerkirche in der vereinfachten Form von Dillingen überall im Lande Eingang findet, greift eine andere Strömung in bewußter Opposition gegen St. Michael auf die heimische Spätgotik zurück. Für die als „Trutz-Michael", als protestantisches Gegenstück zu dem Münchener Siegesmal des Katholizismus begonnene Kirche von *Neuburg a. D.*[4] (1607–16, Entwurf Jos. Heinz oder Sigm. Doctor, Werkmeister Gilg Vältin, Grundriß oben, Innenansicht Taf. 7) bestimmte das Baukollegium die Kirche in Lauingen (1518 vollendet), der zweiten Hauptstadt des Landes, als Vorbild und so wurde sie als dreischiffige Freistützenkirche ausgeführt. Hier liegt offen zutage, daß diese Raumart als die heimische empfunden wurde – mit Recht, denn es war die verbreitetste, die Normalart der Spätgotik – und daß sich nationale und konfessionell-religiöse Gefühle an sie knüpften. Nachdem der protestantische alte Herzog gestorben war, übergab sein zum Katholizismus zurückgetretener Sohn Wolfgang Wilhelm die Kirche den Jesuiten und ihr kommt in der Geschichte des katholischen Kirchenbaues für die Freistützenanlage die gleiche Bedeutung zu, die Dillingen für die Wandpfeilerkirche hat.


Neuburg a. D. Jesuiten (Hof-) kirche

[1] Damrich, Ein Rundgang durch die Stadtpfarrkirche in Weilheim, 1920.
[2] Braun in „Stimmen aus Maria Laach", 1909 („Conceptus et taxa architecti Monachiensis").
[3] Vergl. auch die Augustinerkirche Polling (S. 123/24).
[4] Grassegger in den Neuburger Kollektaneenblättern 1843/45. Schröder in „Die christliche Kunst" II, 1905/06.

Zur Würzburger Universitätskirche, an die sie die Entwicklungsgeschichte anreihen muß, steht die Neuburger Jesuitenkirche in einem ähnlichen Verhältnis wie Dillingen zu St. Michael. Was in Würzburg auf besonders große Verhältnisse zugeschnitten ist, wird reduziert: Statt acht Innenjochen vier,[1] statt zwei Emporengeschossen in jeder Abseite nur eines. Was dieser Richtung fremdländisch, weltlich-heidnisch erschien, die Tribuna-Form des Chors, die den Emporen vorgeblendeten antikischen Ordnungen, fällt weg. In Bezug auf das rein Architektonische, das konstruktive System kann man sagen: Die gotischen Elemente der Würzburger Universitätskirche sind in Neuburg weiter entwickelt, es ist eine Rückwendung zum Alten, konstruktiv identisch mit der Heidelberger Hl. Geistkirche. Das Mittelschiff ist schmal und hoch wie in einer gotischen Kirche, die Horizontale trotz der Emporen nur schwach betont, zwischen den schlanken weitgestellten Pfeilern schweift das Auge über und unter den Emporen in die Abseiten hinein. Gibt es in Dillingen nur eine Blickrichtung, die Längsachse, — auf ihr liegen alle Standpunkte, denen sich die Harmonie des Raums erschließt; verläßt man sie, so tritt man hinter die Kulissen – so fühlt man sich hier getrieben, ständig den Platz zu wechseln, um neue Raumreize, Durchblicke und Überschneidungen zu entdecken und findet als ergiebigste Sehrichtung die Diagonalblicke aus den Abseiten heraus. Gegenüber der festen Form von Dillingen ist dieses Langhaus weite, lockere Erscheinung, voll entgleitenden Lebens. Hier kommt dem Chor, bestehend aus einem geschlossenen Quadrat und halbrunder Apsis, die Aufgabe des festen Haltes zu: Die beiden Teile stehen in einem reziproken Verhältnis. Bei aller Verschiedenheit, ja Gegensätzlichkeit zu Dillingen, gehört der Raum doch der gleichen Sehstufe an: Die ermeßbare Höhe (die besonders die Erdgeschoßkompartimente in den Abseiten unter den Emporen als gesicherte Standpunkte empfiehlt), Halbkreistonnen und Rundbogen, klare rechteckige Pfeiler, die mit den Emporen den Mittelraum flächig begrenzen und in Verbindung mit den Gewölbegurten die Tiefe gliedern, schaffen den gleichen bestimmten, querschifflosen Raumblock, der nach seiner perspektivischen Erscheinung mit einem gotischen Raum auch ohne die Renaissancedekoration nicht verwechselt werden könnte.

Der Typus Neuburg hat bei dem größten kirchlichen Bauunternehmen des zweiten Jahrzehnts, der *Kölner* Jesuitenkirche, eine wichtige Rolle gespielt. Er erscheint in drei Variationen als Idea bavarica unter den Konkurrenzentwürfen. Sie wurden abgelehnt, aber das zur Ausführung gelangte Projekt Christoph Wamsers ist in seinem Langhausquerschnitt eng verwandt, konstruktiv identisch

[1] Das fünfte Joch in Neuburg ist beim Übergang der Kirche an den katholischen Kultus im Untergeschoß mit seitlichen Zwischenwänden versehen und zum Chor gezogen worden.

mit Neuburg, nur in gotischen Formen gehalten: In jenen Gegenden konnte sich die Rückwendung zur Gotik noch ausgesprochener vollziehen. Nach der Ablehnung in Köln ist der Typus Neuburg ins Rheinland verpflanzt worden durch die unter dem Schutze des nämlichen Herzogs Wolfgang Wilhelm von Pfalz=Neuburg erbaute Jesuitenkirche in *Düsseldorf* (1622–29).[1] Die Variante ohne Emporen, die auch in den Kölner Entwürfen bei der Idea bavarica I und III erscheint, kam in der schwäbischen Wallfahrtskirche *Violau* (Bayer. Schwaben, Bez.=A. Zusmarshausen, 1620), einem Raum voll Weite und Luftigkeit,[2] zur Ausführung. In der *Dillinger Stadtpfarrkirche*[3] (1619–28, Baumeister Joh. Alberthaler) setzt sich ein italienischer Werkmeister mit diesem deutschen Typus auseinander. Die nahe an die Mauer gerückten Freipfeiler mußten hier wegen Fundamentschwierigkeiten bald durch Zwischenwände mit ihr verbunden werden. Die bayerische Redaktion der emporenlosen Freipfeilerkirche liegt in dem breit gelagerten, niederen Langhaus von *Dachau* (Ob.=Bayern, 1624, Baumeister H. Krumper, der Chor war 1585 unter Leitung von Sustris umgebaut worden) vor, wieder in gedrückten, schweren Verhältnissen. In der Pfarrkirche von *Wallerstein* (Bayer. Schwaben, Bez.=A. Nördlingen, 1613, Innenansicht Taf. 11, I) lebt der zweischiffige Hallentypus — vier Joche mit Freisäulen — wieder auf.

Neben Wandpfeiler= und Freistützenkirche spielt der Zentralbau auch in dieser Phase noch eine bescheidene Rolle. Von der neuen Richtung[4] wüßten wir nur die ovale *Friedhofkapelle St. Michael* in *Augsburg* (1604, 1772 umgebaut) und die unbedeutende *St. Petruskapelle* in *Berg* (Gemeinde Au, Ob.=Bayern, Bez.=A. Wasserburg, 1626) zu nennen, ein von einer Kuppel überwölbter Zylinder. Diese Richtung wird übertönt von dem Zurückgreifen auf die Gotik. Dafür sind weniger die kleinen polygonalen Kapellen charakteristisch (Beispiel Michlhölzl, Bez.=A. Mühldorf, ca. 1600) als die Anlagen mit Mittelstütze. Das 1484 gebaute, flachgedeckte quadratische Langhaus der Kirche in *Oberdingolfing* (Nied.=Bayern, Bez.=A. Dingolfing) erhält 1610 ein Tonnengewölbe auf einem quadratischen Mittelpfeiler. In der 1621–23 neu erbauten doppelstökkigen Paulanerkirche *St. Karl Borromäus* in *München* (Baumeister H. Krumper,[5] Grundriß S. 122, Innenansicht Taf. 8, II) trägt eine Mittelstütze in Gestalt eines

---

[1] Braun, Kirchenbauten der deutschen Jesuiten I.

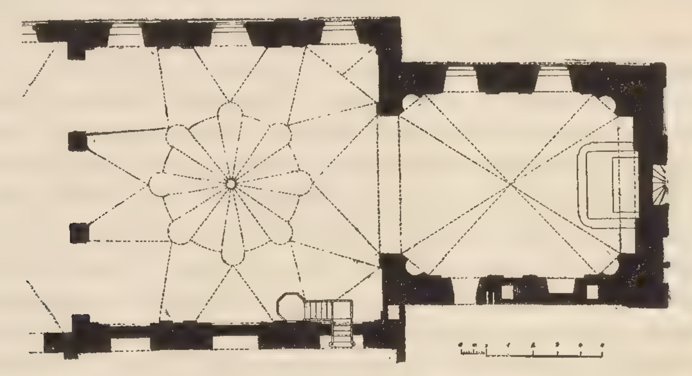
[2] Die Wirkung durch die Restauration von 1751 verändert.

[3] Schröder im Jahrbuch des Hist. Vereins Dillingen XIX, 1906.

[4] Daß in ihrem Gesichtskreis auch größere Bauten liegen, beweist das Projekt eines Rund= bezw. Ovalbaues, das in den Verhandlungen des Baukollegiums der Neuburger Hofkirche auftaucht.

[5] Über neu aufgetauchte Entwürfe zur Kirche vergl. Sitzungsberichte der Münchener kunstwissenschaftl. Gesellschaft, Kunstchronik 1921 (Feulner).

Palmbaumes[1] das Gewölbe des quadratischen Langhauses: Der gotische Typus Burgkirchen, Thalkirchen[2] ist zu einer Nachblüte wieder aufgelebt.



München St. Karl Borromäus

DRITTE PHASE 1620—1650

In der Spätphase der Frühstufe bringt die neue Richtung mit der Jesuitenkirche von *Landshut* (1631—40, Architekt Jesuitenlaienbruder Johannes Holl, Innenansicht Taf. 6, II) noch ein Werk von Bedeutung hervor. Das Langhaus ist eine Wandpfeilerkirche vom Typus Dillingen, der Aufriß zeigt Emporen und eine Attika ähnlich St. Michael, dem auch der Chor nachgebildet ist. Also keine neuen Gedanken. Wohl bedeutet das vor der Emporenbrüstung durchlaufende, über den Doppelpilastern verkröpfte Horizontalgebälk eine Verstärkung des klassischen Elements. Aber die Ruhe und Gehaltenheit des Dillinger Raumbildes ist durch die Emporen, die Steigerung der Höhendimensionen geschwächt, das Nachlassen der Formkraft verrät sich besonders in der Attika, wo die schweren Gurtbogen der Tonne auf Nischen auflaufen.

Der Akzent liegt in dieser Phase ausgesprochen auf der heimischen Richtung. Für den wichtigsten Bau, die Wallfahrtskirche *Tuntenhausen* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Rosenheim, 1627—30, Architekt Veit Schmidt) ist es charakteristisch, daß man aus Kultgründen den Chor und die Türme der alten gotischen Kirche beibehielt. Doch würde dieser Umstand allein zur Erklärung des Neubaues nicht genügen. In Weiterentwicklung der Tendenz auf das Alte zurückzugreifen, nimmt die

[1] Vergl. dazu Ph. de L'Orme, L'Architecture, Paris 1576, der p. 217 Säulen en façon de troncs d'arbres empfiehlt.
[2] Vergl. S. 106, Anm. 1.

heimische Richtung von sich aus einen Charakter an, der das Neue mit dem Alten zu einem einheitlichen Ganzen verschmelzen läßt. Sie legt um den Chor einen Umgang, ähnlich dem Chorumgang spätgotischer bayerischer Hallen=kirchen, und die dreischiffige Freistützenanlage des Langhauses[1] zeigt schlanke achteckige Pfeiler, die keine bestimmte Raumteilung mehr geben, der Quer=schnitt des Mittelschiffgewölbes ist spitzbogig, die Stichkappen schneiden so tief ein, daß richtige Kreuzgewölbe entstehen, keine gliedernden Gurten trennen die Kompartimente. Die Richtung hat nun Farbe bekannt und gibt sich deut=lich als Nachfolge der Gotik zu erkennen.[2] Freilich läßt das perspektivische Bild keine Zweifel daran aufkommen, daß wir in der Neuzeit stehen.

Dagegen wird man in der Pfarrkirche von *Wolfratshausen* (Ob.=Bayern, Bez.=A. München II, erbaut 1484, abgebrannt 1619, 1631 mit Benutzung der Mauerreste wieder aufgebaut und um 20 Schuh erhöht) nicht erkennen, daß hier die Neuzeit in die architektonische Substanz eingegriffen hat. Man würde sie als eine spät=gotische Halle ansprechen, die im 17. Jahrhundert neu dekoriert worden ist. So leitet sie über zu der Gruppe der restaurierten Kirchen. Sie ist so groß, daß sie dieser Phase das eigentliche Gepräge gibt. Die Mehrzahl aller Kirchen in Bayern und Schwaben ist zwischen 1620 und 1650 dem Zeitgeschmack angepaßt worden. Münchener Beispiele wären Augustinerkirche (1621 Taf. 1,VI), St. Peter (1630), Hl. Geist (1633), weitere bayerische: Freising Dom (1620–24), Neuötting (1622), Aufkirchen (1626), Andechs (1629), Wasserburg Pfarrkirche (1635); schwäbische: Zwiefalten (1623), Inchenhofen (ca. 1632), Weingarten (unaus=geführtes Restaurierungsprojekt unter Abt Franz Dietrich 1627—37). Die meisten dieser Kirchen haben sich in späteren Zeiten wieder Renovationen gefallen lassen müssen oder sind Neubauten gewichen. In der Augustinerkirche *Polling* (Ob.=Bayern, Bez.=A. Weilheim, erbaut 1416–20, Umbau 1621–28, H. Krumper beteiligt, Innenansicht Taf. 8, I) ist eine reiche Renovation dieser Stufe auf uns gekommen. Der dreischiffigen Halle wurden auf beiden Längsseiten niedere Kapellen ange=lehnt, ein Gang unter ihren Pultdächern gestattet den Zutritt zu Emporen, die als schmale Galerie, ähnlich den Galerien in sächsischen Kirchen des 15./16. Jahr=hunderts oder im Chor von St. Lorenz in Nürnberg an den Längsseiten ange=bracht sind[3] — jenes Verwischen des Raumcharakters, das wir in der Spätgotik kennen lernten. Wie in dieser und sicher unter dem Eindruck des Chors der

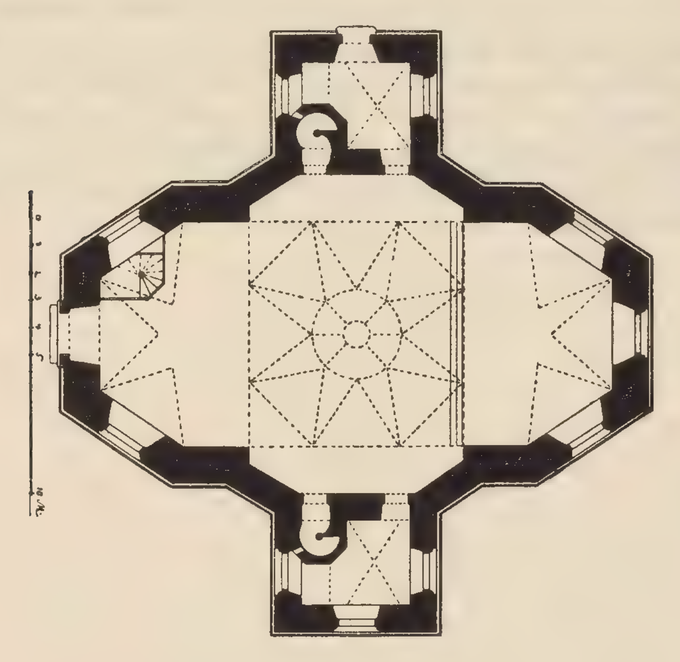
[1] Das Langhaus der früheren gotischen Kirche dürfte keine Halle gewesen sein.
[2] Hier wäre die Gruppe der gotisierenden Kirchen, wie sie in Oberbayern besonders in den Bezirken Erding und Miesbach auftreten, anzuschließen — lauter unbedeutende Bauten, der ansprechendste die Schwedenkapelle in Berganger 1634. Auch Dettelbach und andere Kirchen des sogenannten Julius=stiles gehören hierher.
[3] Vergl. die Oratorien an der Südseite des Schiffs von Hl. Kreuz in Augsburg.

Augsburger Augustinerkirche Hl. Kreuz wurde der ursprünglich einschiffige eingezogene Chor durch seitliche Anbauten, in die man im zweiten Geschoß hineinblickt, erweitert und seine ursprüngliche Länge durch drei im Wandpfeilerschema mit Emporen und unteren und oberen Durchgängen angelegte Joche verlängert und geradlinig geschlossen derart, daß die Empore um den Schluß herumgeführt ist und einen zweiten Altar über dem Hochaltar trägt. Diese eigentümliche und für die Folgezeit wichtige Choranlage, die hier zum ersten Male in der Neuzeit auftritt, hängt mit der Bestimmung als Wallfahrtskirche zusammen. Sie dürfte von der Wallfahrtskirche Andechs übernommen sein. Diese (erbaut 1407—27) hatte vermutlich von Anfang an den oberen Choraltar, der zur Weisung und Ausstellung der Reliquien (Heiltumsweisung) diente.[1] So pflanzt sich aus Kultgründen im Chor von Polling eine mittelalterliche Anlage fort. Der Umbau von Polling ist außergewöhnlich geglückt. Altes und Neues erscheint aus einem Guß und nur der genauen Untersuchung ist unter dem Kleide der einheitlichen Dekoration eine Trennung der beiden Bauperioden möglich.

Auch der Zentralbau, der in dieser Phase etwas wichtigere Denkmäler aufzuweisen hat, zeigt die Verschmelzung von alten und neuen Motiven. Die Kirche in *Korona* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Passau, 1640—41) ist ein Achteck mit vier rechteckigen Ausbauten: Die gotische Raumform des Oktogons, überdeckt mit einem von spitzbogigen Stichkappen tief eingeschnittenen figurierten Gewölbe (auch die Fenster sind zum Teil spitzbogig), wird von der klassischen Form des griechischen Kreuzes durchdrungen. Bei der *Salinenkapelle* in *Traunstein* (Ob.-Bayern, 1630, Architekt Wolf König, Grundriß S. 125, Außenansicht Taf. 34, I) legen sich an den klassischen Hauptraum, ein turmartig in die Höhe entwickeltes Quadrat mit Klostergewölbe, östlich und westlich tiefere, in drei Seiten des Sechsecks, also nach gotischer Art geschlossene Ausbauten, nördlich und südlich sind schmale, in den Ecken abgeschrägte Vorlagen angefügt; die Mantelformen zeigen gleichfalls Klassisches und Gotisches nebeneinander. Auch die Zentralform tritt in dieser Kirche nicht mehr rein auf: Durch die beiden sich gegenüberliegenden tiefen Exedren ist sie mit einer Längsbewegung durchsetzt. Die Verbindung von

[1] 1608 wurden die beiden Andechser Hochaltäre erneuert und konsekriert (Sattler, Chronik von Andechs S. 412). Eine verwandte, vielleicht mit Andechs zusammenhängende spätgotische Anlage ist in der Wallfahrtskirche St. Salvator in Passau (begonnen 1479) erhalten. Der Ritus der Heiltumsweisung in Andechs mitgeteilt bei Sattler S. 789. Über das Wort Heiltum vergl. Schönsleder, Promtuarium German. Lat., Augusta Vind. 1618 (sacra lipsana = Heilthumb, hierophanta = Heilthumbzaiger, thensa, sacrum vehiculum = Baar fürs Heilthumb). Die Wichtigkeit des Aktes geht daraus hervor, daß er zur Zeitbestimmung benutzt wurde. So in Urkunden von 1454 und 1481 die Heiltumsweisung zu Nürnberg (Mon. Boica XXV). Auch in Dürers Brief an Pirkheimer aus Venedig vom 2. April 1505.

zentraler und longitudinaler Tendenz, von Neubau mit alten Teilen begegnet in großen Dimensionen an dem Umbau der *Münchener Peterskirche* (1630, Außenansicht Taf. 38, I). Hier erweiterte man das auf eine romanische Basilika zurückgehende Langhaus durch einen Chor von zentralisierender Anlage, drei in drei Achteckseiten geschlossene Konchen, Klassisches und Gotisches verschmelzend.



Traunstein Salinenkapelle

Die Dreikonchenanlage in Verbindung mit einem Langhaus findet sich auch in dem bescheidenen Wallfahrtskirchlein *Mariaeck* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Traunstein, 1635, Architekt Wolf König), einem völligen Neubau. Verraten hier spitzbogige Fenster und gotisierende Details die Phase, so läßt doch die Halbkreisform der Konchen keinen Zweifel, woher das Motiv bezogen ist: Es ist ein Nachklang des Salzburger Domes, mit dem Scamozzi die zeitgenössische italienische Kunst nach dem Norden verpflanzt hat, das erste greifbare Anzeichen neuer Vorbilder und Einflüsse auf die süddeutsche Kirchenbaukunst.

Dem überschauenden Blick stellt sich die Frühstufe dar als Auseinandersetzung der heimischen Kunst mit den humanistischen Ideen. Diese setzen in der ersten Phase so stark ein, daß die ganze Folgezeit von ihr zehrt. Scheidet sich die

weitere Entwicklung in ein heftiges Für und Wider, in eine klassische Richtung, geknüpft an die Wandpfeilerkirche, und eine heimische Richtung, das Freistützensystem, das offener oder versteckter auf das Mittelalter zurückgreift, so schreitet im Unterstrom der Durchsetzungsprozeß stetig vorwärts, und wenn in der letzten Phase die heimische Richtung über die klassische Herr geworden zu sein scheint und sich offen zur Gotik bekennt, hat sie sich in Wirklichkeit nur mit dem Neuen verschmolzen. Die Raumform der Stufe, die sich in der ersten Phase noch unentwickelt und ungegliedert, in der zweiten gelenkig durchgebildet, in der dritten bereits in der Auflösung begriffen zeigt, ist von großer perspektivischer Einfachheit — der flächig begrenzte Raumblock.[1]

[1] Die Innenräume der gleichzeitigen Malerei und Zeichnung, z. B. bei M. Kager, sind von der gleichen perspektivischen Erscheinung.

DIE HOCHSTUFE
1650—1720

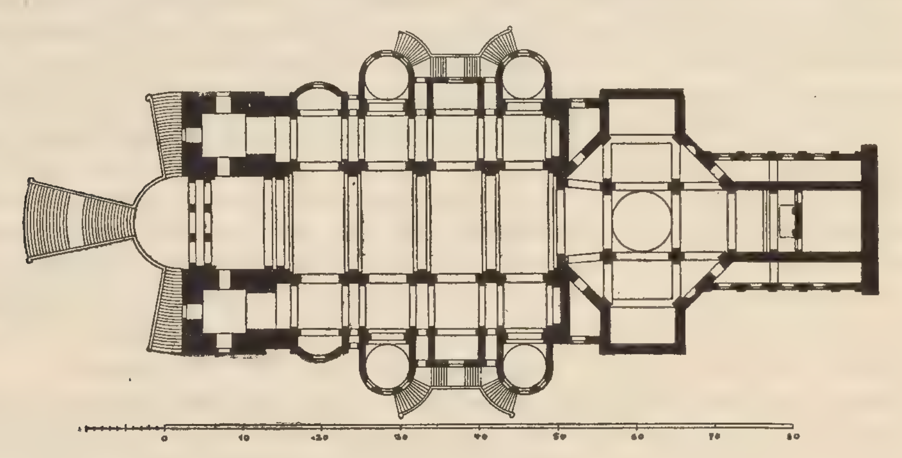
I. DAS EINDRINGEN DER BASILIKA

Als nach dem dreißigjährigen Krieg der deutsche Kirchenbau wieder einsetzte, hatten sich die Anschauungen von Grund aus geändert. Die Vorstellung vom Wetteifern mit Italien in der Nachahmung der Antike ist verschwunden. Und die deutschen Vorbilder treten in den Schatten vor den Herrlichkeiten, die dieses Land aufzuweisen hat. Die nähere Bekanntschaft mit italienischer Baukunst auf Studienreisen im Lande und durch ihre Vorstöße in den Norden auf dem Wege Graz—Salzburg—Prag hatten ihre unbedingte Überlegenheit gelehrt. Vor den greifbaren Vorbildern, die unmittelbar zum Auge des Bauherrn wie des Architekten sprachen, war das theoretische Gelehrtenideal der Antike verblaßt. Von den italienischen Meistern zu lernen, ihrer Kunst nachzueifern, ist das Ziel dieser Stufe. Der Krieg hatte auf die Entwicklung hemmend gewirkt. Um so geschlossener tritt nach seiner Beendigung die neue Richtung zutage.

Sie bringt zunächst die in der italienischen Kunst dominierende Raumart der Basilika in Deutschland wieder zu Bedeutung. Diese kommt in der Frühstufe in unseren Gegenden nur als Ausnahme, in den außerhalb der festen Führung stehenden oder von anderen Zentren abhängigen Grenzbezirken und in untergeordneten Bauten vor. Die Jesuitenkirche in *Aschaffenburg* (1619—21, Architekt wahrscheinlich Pater R. Ziegler), ein ausgesprochener Dilettantenbau, zeigt sie in befangener Durchführung. In der Pfarrkirche von *Vornbach* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Passau, 1630—37) tritt sie schwer und ungelenk auf. Aber nach der Jahrhundertmitte setzt die neue Baukunst direkt mit dieser Raumart ein. Gleichzeitig begegnen wir ihr an drei voneinander unabhängigen Bauten: Der Benediktinerstiftskirche *Kempten* (Bayer. Schwaben, 1651—66, Entwurf wahrscheinlich ganz von Michael Beer, Ausführung seit 1654 durch J. Serro, Grundriß S. 128, Innenansicht Taf. 9, I, Außenansicht Taf. 34, II), der Wallfahrtskirche *Weihenlinden* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Rosenheim, 1653—57, Architekt vermutlich ein Dientzenhofer, Grundriß[1] S. 129), der Pfarrkirche *Deggendorf* (Nied.-Bayern, 1655, Architekt Konstantin Bader), wozu noch die Zisterzienserinnenkirche *Niederschönenfeld* (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Neuburg, 1659, Architekt Konstantin Bader, Umbau einer frühgotischen Kirche) kommt. Sie zeigen unter den Pultdächern

[1] Der Grundriß findet sich in dem Dientzenhofer-Band des Bayer. Nationalmuseums S. 279 (vergl. S. 143).

der Seitenschiffe eingebaute Emporen,[1] die sich fensterartig gegen das Mittelschiff öffnen, und haben kein Querschiff.[2] Die Ähnlichkeit der Lösungen ergibt sich wohl aus der gemeinsamen Abhängigkeit von Oberitalien. Der nach Größe wie Durchführung bedeutendste Bau ist Kempten.[3] Hier sind die Seitenschiffe noch einmal von Abseiten (mit Durchgängen zwischen den Gewölbewiderlagern) begleitet.[4] Das geschlossene Rechteck des Mittelschiffs ruft die Erinnerung an Lombardisches wach. Die Durchbildung der Emporenöffnungen ist sehr ähnlich



Kempten Stiftskirche

den Emporen in Dolcebuonos Kirche S. Maurizio[5] (1503–19) und dem aufgemalten Umgang in S. Paolo in Mailand. Perspektivisch geht der Raum kaum über das in der Frühstufe Erreichte hinaus. Es ist bezeichnend, daß der reiche Chor für den Blick aus dem Langhaus wie eine einschiffige Freipfeileranlage erscheint. Erst wenn man unmittelbar davorsteht, erkennt man den selbständigen Zentralbau, der ohne jeden Übergang ungeschickt an das Langhaus angestoßen ist. Ein nicht regelmäßiges Achteck[6] mit drei axialen Rechtecksausbauten, in denen

---

[1] In Deggendorf nur im Chor.

[2] So wie die Basilika in der deutschen Frühzeit, im Romanischen, in diesen Gegenden querschifflos einsetzt. Direkte Beziehungen zu diesen romanischen Kirchen sind aber entschieden abzuweisen.

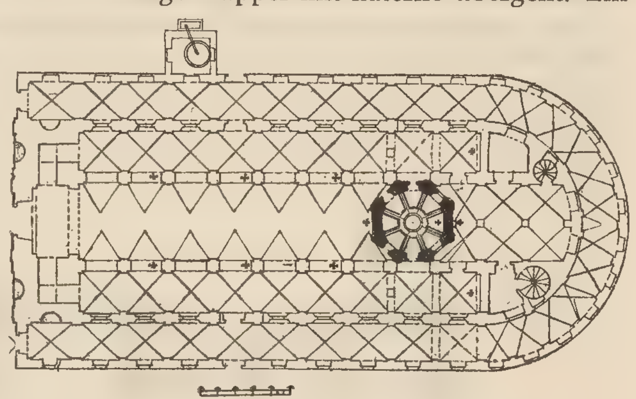
[3] Baugeschichtliches bei Höfl im Allgäuer Geschichtsfreund 1896. Eine Publikation bereitet Oberbaurat Schildhauer in Kempten vor.

[4] Die halbrunden Kapellenausbauten sowie die heutigen großen Fenster der Abseiten gehören dem Umbau von 1713 an. Eine Abbildung der ursprünglichen Kirche im letzten Kapellenjoch links.

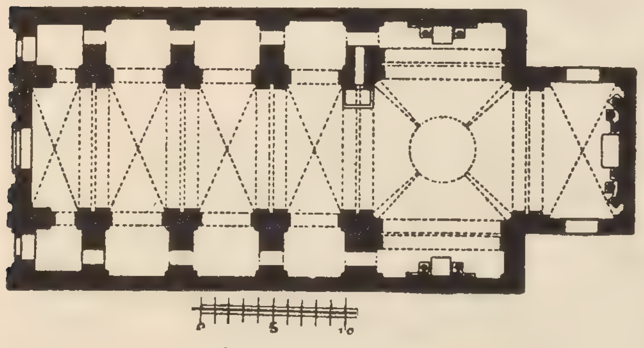
[5] Abgeb. in Burckhardts Geschichte der Renaissance in Italien. Beinahe übereinstimmend mit Kempten ein Aufriß von Franc. Ricchini (Mailänder Dombaumeister von 1605/38) für S. Giovanni alle quatro facce in Mailand im Archivio Municipale dortselbst (Raccolta Bianconi X. 17).

[6] Die Seite gegen das Langhaus ist größer als die übrigen.

die Altäre stehen; in ihm ein turmartiger quadratischer Mittelraum, der im Erdgeschoß und zwei Stockwerken von Umgängen, in offene Arkaden aufgelöst, umzogen wird und dann in eine achteckige Kuppel mit Laterne übergeht. Ein direktes Vorbild wird sich kaum nachweisen lassen. Die Anregungen mögen wieder in oberitalienischen Achtecksanlagen, deren großartigstes Beispiel der Dom von Pavia ist, zu suchen sein. Es ist wesentlich, daß es keinen Punkt gibt, von wo aus die Zentralanlage überschaut, „genossen" werden kann: Die perspektivischen Möglichkeiten sind in keiner Weise ausgenutzt. Kempten ist der fortgeschrittenste Bau dieser Gruppe. Das zeigt ein Vergleich mit Weihenlinden, dessen langes hohes Mittelschiff von fast gotischer Enge ist. Diese Kirche weist im übrigen beachtenswerte Wallfahrtsspecimina auf: Der Chor umschließt die alte achteckige Wallfahrtskapelle in der Weise, daß über ihr in der Höhe der Galerie ein zweiter Choraltar steht, — vermutlich auch zum Zweck der Heiltumsweisung — hinter ihm kann man von oben in das Heiligtum hinabsehen. Das Äußere ist von einem offenen Umgang umzogen, (der in dem ausgeführten Bau hinter dem Chor aussetzt).



Weihenlinden
(Die alte Wallfahrtskapelle schwarz hervorgehoben)

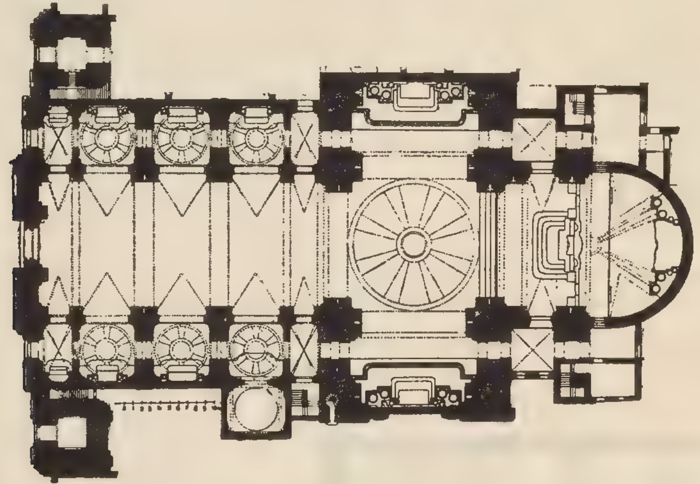


Würzburg Karmeliterkirche

Diese querschifflosen Kirchen waren die ersten Vertreter der neuzeitlichen Basilika. In einer entwickelteren Form verpflanzt sie der Orden der *Karmeliter* in unsere Gegenden. Er führt das Querschiff ein. Seine Kirchen in *München* (1657—60, Architekt Max Schinagl[1]), *Regensburg* (1660), *Würzburg* (1662, Architekt A. Petrini, Grundriß oben) zeigen das Mittelschiff begleitet von

[1] Paulus im Generalanzeiger der „Münchner Neuesten Nachrichten" 1913, Nr. 29, 31.

Abseiten mit Durchgängen zwischen den Pfeilern, daran anschließend ein nicht über die Flucht der Seitenmauern vorspringendes Querschiff mit quadratischer kuppelloser Vierung und einen gerade geschlossenen Chor. Die Durchführung ist nach den ausführenden Meistern verschieden, am entsprechendsten in Würzburg, in München befangen, in Regensburg gar mit gotischen Reminiszenzen in Gestalt figurierter Sterne in den Gewölbescheiteln.[1] Der Typus, der auch der Karmeliterkirche St. Theresia (St. Joseph, 1660) in Wien,[2] dem Sitz des Ordensprovinzials, zugrunde liegt, dürfte wie der Orden aus Spanien eingeführt sein. Es ist ein weitverbreitetes Hochrenaissanceschema.



München Theatinerkirche St. Cajetan

Diese einfachen Ordenskirchen von kleinen Dimensionen bilden den Auftakt zu den großen italienischen Kirchenbauten auf deutschem Boden. An ihrer Spitze steht die Münchener Theatinerkirche *St. Cajetan* (1663–75, Entwurf von A. Barelli, Durchführung seit 1674 von H. Zuccalli, Grundriß oben, Inneres Taf. 2, II). Als Vorbild war ihr die Mutterkirche des Theatinerordens, S. Andrea della Valle in Rom, bestimmt. Die Durchführung gehört mit der reichen Anwendung von Halbsäulen der bolognesisch-mailändischen Schule der Richtung Magenta's an (vergl. Bologna S. Pietro). An Stelle der römischen Wucht ist oberitalienische dekorative Pracht getreten. Vom Vorbild weicht besonders das durch die vorspringenden Halbsäulen des Vierungsbogens nach Art Palladios in

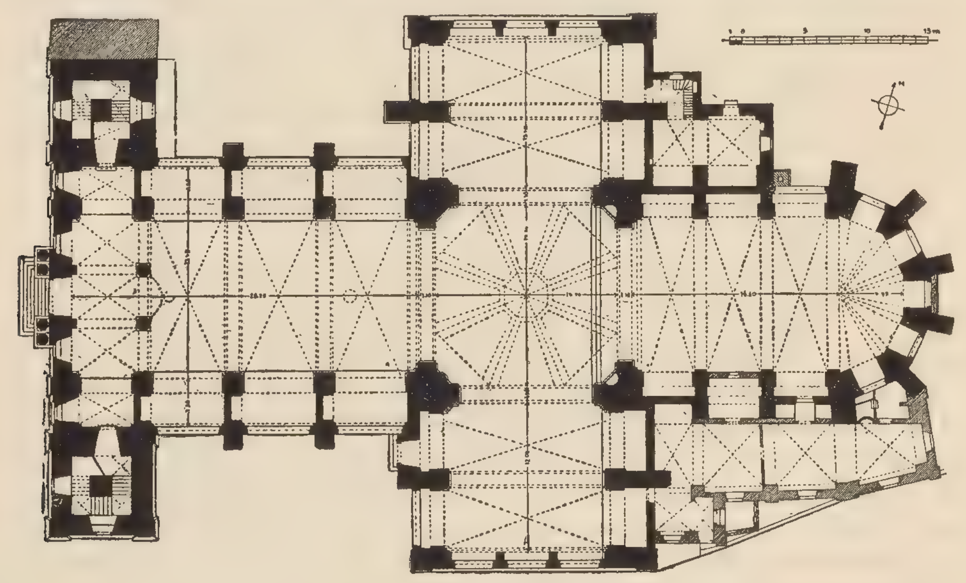
[1] Bei der Bamberger Karmeliterkirche (1694, Architekt Leonh. Dientzenhofer) fehlt das Querschiff.
[2] Abb. bei Dernjač in der Zeitschr. des österr. Ingenieur- und Architektenvereins 1906 S. 229.

sich geschlossene Langhaus ab mit seinen triumphbogenartigen Seitenwänden, drei weiten Arkaden eingespannt zwischen doppelgeschossigen Schmaljochen. Aber diese Nuancen sind für den Norden weniger wichtig. Die Bedeutung der Theatinerkirche liegt darin, daß sie Süddeutschland das ursprünglich auf den römischen Gesù zurückgehende internationale katholische Kirchenschema der Neuzeit in exakter, schulmäßig italienischer Durchführung vor Augen stellt. Eine Basilika mit hohem, von Stichbogenfenstern eingeschnittenem Tonnengewölbe über einem geräumigen, breiten Mittelschiff, Abseiten in Nebenkapellen aufgeteilt, die durch Durchgänge miteinander verbunden sind, in einzelnen Jochen Oratorienbalkone, ein Querschiff, das hier über die Flucht der Langhausmauern vortritt und über der quadratischen Vierung, vor dem von Oratorien flankierten, halbrund geschlossenen Chor eine Kuppel auf hohem lichtspendendem Tambour. Was immer für eine Stellung dieser Lösung innerhalb der italienischen Kunstgeschichte zukommt, — im süddeutschen Kirchenbau bedeutet sie und die ihr verwandten Kirchen den Augenblick klassischer Durchbildung.

Wie wenn dieser Typus vor den Toren gestanden und nur auf das Zeichen zum Eintritt gewartet hätte, tritt er in einem Zeitraum von knapp 20 Jahren außer der Theatinerkirche noch dreimal in den größten Dimensionen in Süddeutschland auf. Bei der Stiftskirche *Haug* in *Würzburg* (1670—91, Architekt A. Petrini, Grundriß S. 132, Außenansicht Taf. 34, III) wird man die Modifikationen des Grundschemas kaum auf eine bestimmte Schule zurückführen können. Das starke Ausladen des Querschiffs, die achtseitige Vierungskuppel auf dem von einem Umgang umzogenen Tambour, die Durchbrechung der Kuppelschale durch Fenster[1] muten oberitalienisch an. Die Details erinnern an Veronesisches. Das Zurücktreten des Dekorativen hinter dem Konstruktiven, die Auflösung der Wände in lauter konstruktive Formen, die außerordentliche Sicherung der Gewölbe durch massige Pfeiler und gehäufte Streben, die hohen, weiten Proportionen, die Anordnung von Seitenkapellen im Querhaus, der Chorschluß in fünf Zwölfeckseiten sind zum Teil auf Rechnung des Architekten zu setzen, der in seiner Heimat wohl nichts mit Kirchenbau zu tun gehabt hat und als Festungsbaumeister nach Deutschland gekommen war, zum andern Teil sind es Einwirkungen des Landes und seiner Bauweise, denen der Provinzmeister in anderer Weise nachgab als der in fester Schultradition stehende Kirchenarchitekt Barelli. Diese originellen Züge lassen den Bau für nordische Art anziehender und zugänglicher erscheinen als die unpersönliche Leistung der Münchener Theatinerkirche.

[1] Erst 1691 nachträglich eingesetzt.

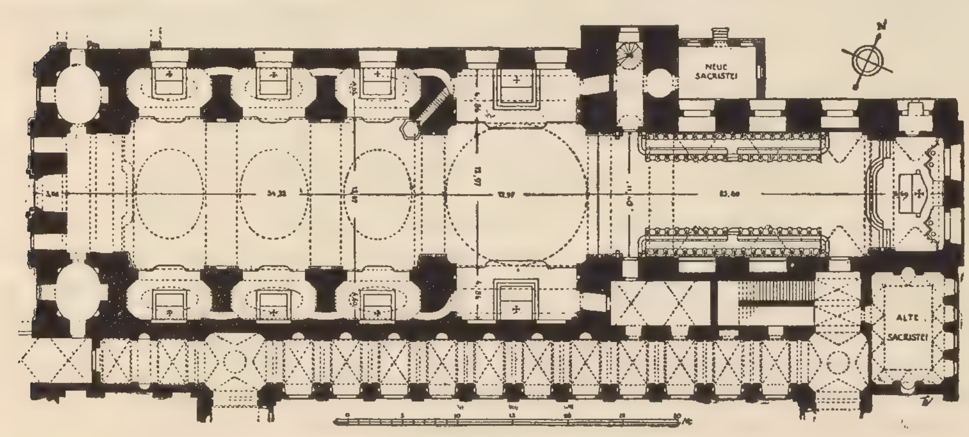
Die provinzmäßige Durchführung gibt den neugebauten Teilen des *Passauer Doms* (1668—78, Architekt Carlo Lurago, Baumeister zu Prag) ihren Charakter im Zusammenhang mit den Bindungen, die dem Architekten die stehengebliebenen Teile des alten Doms in Grund- und Aufriß auferlegten. Der Neubau umfaßt das Langhaus, das ähnlich wie in Kempten neben den Seitenschiffen zwischen den eingezogenen Streben Kapellen aufweist, und die Gewölbe von Querhaus, Kuppel und Chor. War das basilikale Schiff, Querhaus und Vierungskuppel auch durch den alten Dom gegeben, so bedeutet der Neubau eben doch



Würzburg Stiftskirche Haug

die Übertragung des neuzeitlichen Schemas auf die mittelalterliche Ruine. Beachtenswert ist die von St. Cajetan und Haug verschiedene Bildung des Mittelschiffgewölbes. Zwischen den Gurten der einzelnen Joche sind querelliptische Flachkuppeln auf Hängezwickeln eingespannt. Ohne diesem Motiv weiter nachzugehen vermerken wir, daß es sich in Süddeutschland zum erstenmal an einem Bau findet, der mit Prag in Zusammenhang steht und zum zweitenmal wieder an einem Bau der Prager Schule auftritt. Es ist die letzte Kirche dieser Gruppe, die Zisterzienserkirche *Waldsassen* (Oberpfalz, Bez.-A. Tirschenreuth, 1685—1704, Entwurf von A. Leutner aus Prag, Werkmeister Georg Dientzenhofer, Grundriß S. 133). Bei ihr betreffen die Modifikationen des Grundschemas, abgesehen von dem ganz ungewöhnlich tiefen, gerade geschlossenen Chor, hauptsächlich den

Aufriß. Der Raum erhält seinen Charakter durch die enorme Längenentwicklung (82 m) bei geringer Breite und großer Höhe. Diese legt die Einschaltung von Emporen nahe, die brückenartig in Kapitellhöhe in die Abseiten eingebaut sind. Das Mittelschiff des Langhauses zeigt die in Passau beobachteten elliptischen Flachkuppeln auf Hängezwickeln zwischen Gurten. Ähnlich sind die Gewölbe der Abseiten: Die Kapellen decken ovale Muldengewölbe, die durch einen ovalen, mit einer Balustrade umzogenen Scheitelausschnitt das ovale Gewölbe der Oratorien sehen lassen. Über der Vierung sitzt eine tambourlose, in



Waldsassen

das Dach eingebaute Halbkugelkuppel, die Kreuzarme bleiben in der Flucht der Längsmauern. Diese Abwandlung des Grundschemas scheint sich aus keiner italienischen Schule direkt erklären zu lassen. Wohl aber hat sie in östlichen Kirchen Parallelen.

Es zeigt sich, daß die italienischen Basiliken nicht unvermittelt in die deutsche Entwicklung hereintreten. Diese hat sich aus eigener Kraft, als sie für diese durchgebildete Raumart reif geworden war, der Basilika zugewandt und die Aufnahme der Italienerbauten vorbereitet. In drei Etappen hat sich also die italienische Kunst mit der Raumart der Basilika in Süddeutschland festgesetzt. Auf die querschifflose Form, die an lombardische Renaissance anknüpft, — in der Lombardei erhalten sich Frührenaissancetypen die ganze Neuzeit hindurch — folgt das Hochrenaissanceschema der Karmeliterkirchen und dann bricht die zeitgenössische italienische Kunst des Barock herein. Die verschiedenen Spielarten lassen sich auf zwei Grundströmungen reduzieren: Die strenge Richtung, für die München das Einfalltor ist, und die freie Richtung, die über

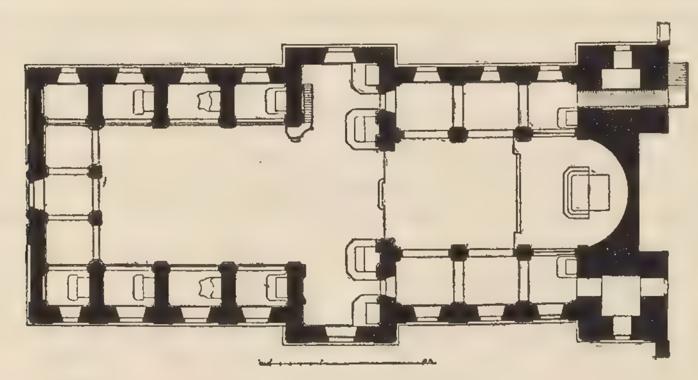
Prag herkommt. Wie ein Programm stehen diese italienischen oder italienisierenden Kirchen am Eingang der Hochstufe, als lebendige Beispiele der Kunst, in der die deutsche Entwicklung dieser Stufe eingestandenermaßen ihr Vorbild sieht. Es ist für die Gegenwart, deren eigene Sehform im täglichen Umgang mit Erzeugnissen aller Jahrhunderte und Völker auf ein Minimum zusammengeschrumpft ist, nicht leicht, sich klar zu machen, was diese Aufgabe bedeutete und wie es dem nordischen Auge, das sich eben erst von dem Verlorensein im Raum, von dem „Chaos" der Gotik freigemacht, sich den bestimmten Raum geschaffen hatte, schwer fallen mußte, so differenzierte und mit Auflösungselementen durchsetzte Räume wie St. Cajetan aufzufassen und nachzugestalten. Die Rezeption kostet die Arbeit von zwei Generationen.

II. DER LANGBAU IN SCHWABEN

Wir beginnen die Betrachtung der heimischen Entwicklung in dem Gebiet, in dem sie nach der geographischen und historischen Konstellation am wenigsten Eingriffen von außen ausgesetzt war und gemäß der bedächtigen Stammesart sich ohne Sprünge stetig und geschlossen vollzieht. Es ist sehr wesentlich, daß in Schwaben die Basilika, die hier mit Kempten am frühsten und bedeutend einsetzt, keine Nachfolge findet. Die eingewanderte Vorarlberger Schule, deren Stammvater Michael Beer sie in diese Gegenden verpflanzen wollte, geht selbst zu der heimischen Bauweise über und greift die Tradition der Frühstufe auf. Wir haben die neue Richtung, die Wandpfeilerkirche, von St. Michael über Dillingen bis Landshut verfolgt. Das Schema von Landshut — Wandpfeilerkirche mit Emporen in der Höhe des Gebälks, auf dem eine Attika sitzt, — lebt unverändert fort in der Jesuitenkirche *Brig* (Schweiz, 1673—87),[1] die vermutlich von dem 1665—67 dem Landshuter Kolleg angehörenden Jesuitenlaienbruder Heinrich Mayer gebaut ist.[2] Er wurde in den fraglichen Jahren mehrmals nach Luzern berufen und leitete von dort aus wohl auch den Bau der Kollegskirche in *Solothurn*,[3] die das Dillinger Aufrißschema (ohne Attika) fortsetzt, nur mit Emporen zwischen den Pfeilern und bereichert um das Motiv, das die wichtigste Errungenschaft der Stufe bedeutet, das Querschiff: Das dritte Joch ist um ein Drittel breiter als die anderen und tiefer, so daß es aus der Flucht der Langhausmauern vortritt; die Emporen werden durch schmale Wandbrücken

[1] Auch noch in der Pfarrkirche von Pfreimd (Oberpfalz, Bez.-A. Nabburg, 1681/82, Baumeister Johann Schmutzer), die in ihrem Langhaus von 2½ Jochen jenes System wiederholt.
[2] Braun II, S. 206.
[3] Braun II, S. 235.

fortgesetzt. Die neue Form begegnet auf süddeutschem Boden zum erstenmal in der Wallfahrtskirche auf dem *Schönenberg* bei Ellwangen (Württemberg, Jagst-kreis, 1682).[1] Hier ist der Anschluß an die bayerischen Jesuitenbauten doppelt gegeben. Einmal hatte der Vorarlberger Michael Thumb, der sie mit seinem Bruder Christian Thumb zu bauen begann, zusammen mit seinem Vetter Michael Beer am Landshuter Kollegsbau gearbeitet,[2] und dann wurde der Plan von dem erwähnten Jesuiten Heinrich Mayer wieder überarbeitet, so daß auch die direkte Verbindung mit Solothurn vorliegt. So ist die Schönenberg-Kirche aus den bayerischen Kirchen der Frühstufe herzuleiten. Das System des Langhauses geht mit St. Michael und Landshut, der Chor mit Dillingen und Beuerberg zusammen.



Obermarchtal

In ihn ist die Gnadenkapelle ähnlich wie in Weihenlinden (S. 129) eingebaut; die ganz umlaufende Empore, von der aus man in das Heiligtum hinabsehen kann, trägt auch hier wieder einen oberen Choraltar.

Weist dieser Bau durch seine Sonderbestimmung als Wallfahrtskirche besondere Eigenheiten auf, so liegt in der Prämonstratenserkirche *Obermarchtal* (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Ehingen, 1686–1701, begonnen von Michael Thumb, fortgesetzt von Christian Thumb und Franz Beer, Grundriß oben, Innenansicht Taf. 9, II) die normale Ordenskirche dieser Stufe vor. Ein Vergleich mit Dillingen (S. 117) zeigt eine verwandte Choranlage, drei Freipfeilerjoche, die Abseiten im Erdgeschoß durch Einbauten geschlossen, im oberen Teil als Emporen gegen den im Segmentbogen auslaufenden Altarraum geöffnet. Im Langhaus ist das vierte

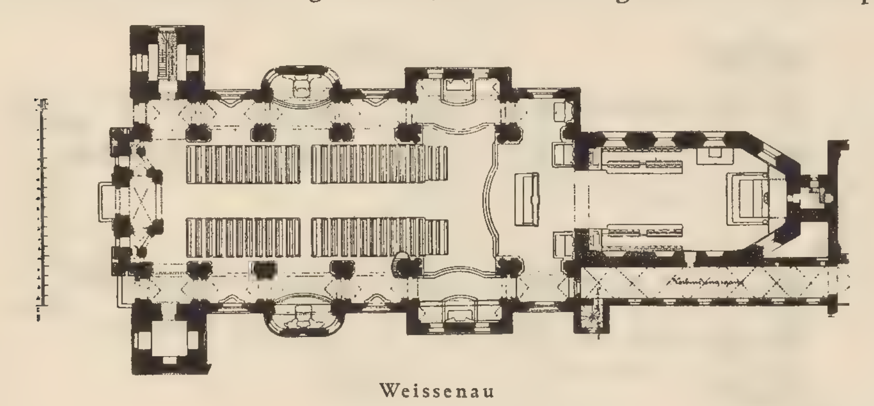
[1] Vergl. für diese und die folgenden Kirchen das Tafelwerk von Kick und Pfeiffer.
[2] Auch mit den Ebersberger Jesuiten standen die Vorarlberger Meister in Beziehung. 1666 wurde Michael Beer zum Bau ihrer Residenz dorthin berufen und nach seinem Tode durch seinen Vetter Johann Moosbrugger ersetzt (Kunstdenkmäler von Oberbayern S. 1325).

Joch zu einem Querhaus verbreitert und vertieft, das aber noch nicht die Breite des Mittelschiffs hat, so daß die Vierung ein quergestelltes kreuzgewölbtes Rechteck bildet. Zwischen die Wandpfeiler sind Emporen eingebaut, — als Brücken durch das Querschiff durchlaufend — unter denen im Erdgeschoß unverbundene Einzelkapellen liegen, während im Obergeschoß die Pfeiler zu einer umlaufenden Empore mit Durchgängen durchbrochen sind. Durch die abschließende Wandfläche der Seitenkapellen-Arkaden haben die drei ersten Joche eine der Frühstufe unbekannte Festigkeit erhalten. Ihre Gewölbedekoration betont das Mitteljoch und sondert so das Langhaus als einen Raum mit eigenem Mittelpunkt für sich ab. Es ist durch die an den Stirnseiten der Pfeiler vortretenden Pilaster und die ebenfalls stark vortretenden Gewölbegurten, unterstützt durch die frontal, d. h. senkrecht zur Längsachse, aufgestellten Altäre der Seitenkapellen in Horizontalschichten wohl durchgebildet. An diesen Aufenthaltsraum der Gläubigen-Zuschauer (Gestühl) legt sich ein neuer Raumteil, das Querschiff. Ihm kommt die Aufgabe eines optischen Gelenkes zwischen Zuschauerraum und Schauchor zu, mit seinen vier frontal blickenden Altären ist es Vorchor, Vorbühne, Proszenium, der Rahmen für den Einblick in den Chor, der hinter dem durchsichtigen Gitter in seinem lockeren Freipfeilersystem noch stärker als in Dillingen anderen Realitätscharakter trägt, als Szene, Bild erscheint. Der Raum ist in einer Weise angepackt, wie es der Frühstufe noch nicht möglich war. Statt des ungegliederten, flächenhaften Raumblocks ein plastisch durchgekneteter Raum, durch die Aufteilung im Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund ist die Tiefe perspektivisch bewältigt.[1]

Die Benediktinerkirche *Irsee* (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Kaufbeuren, 1699—1704, Architekt Franz Beer) wiederholt den Typus, die Prioratskirche *Hofen* (jetzt Schloßkirche Friedrichshafen, 1695—1700, Architekt Christian Thumb) übersetzt ihn in kleinere Verhältnisse. In Weiterführung des Strebens nach Durchknetung des Raums kommt die Prämonstratenserkirche *Weissenau* (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Ravensburg, 1717–24, Architekt Franz Beer, Grundriß S. 137) dazu, das Langhaus noch stärker zu gliedern, indem sie sein mittleres Joch im Erdgeschoß durch Kapellenausbauten, eine Art Westquerschiff, betont. Die in Obermarchtal allein in der Dekoration auftretende Zentralisationstendenz hat die Architektur selbst ergriffen und so sind hier die Gründe noch stärker gegeneinander abgesetzt: Das Langhaus, dessen Grundriß einem griechischen Kreuz

[1] Wir glauben, daß sich die Kirche völlig aus der heimischen Entwicklung erklären läßt. Die Bemerkung bei Seb. Sailer, Das jubilierende Marchtall, 1771, S. 253, die Kirche sei, „wie wir es von Franzosen öfters hörten", nach der königlichen Hofkirche zu Versailles, deren Grundriß sich der Abt zeichnen ließ, erbaut, ist Gerede und so wenig stichhaltig, wie die folgende Behauptung, Kurfürst Max Emanuel von Bayern habe die Cajetanerkirche in München „nach der nämlichen Ichnographie" errichten lassen.

ähnelt, das Querhaus mit einer betonten Vierung und der 1628—31 erbaute und beim Neubau beibehaltene Chor. Auch das Aufrißsystem von Obermarchtal ist im Sinne einer stärkeren Durchbildung verändert. Pilasterpaare statt Einzel⸗ pilaster und entsprechend breitere Gewölbegurten trennen die einzelnen Joche, in den Ecken der Vierung Säulen, die Emporen laufen nicht in einer Flucht mit den Stirnseiten der Wandpfeiler sondern treten zurück, so daß die Wand⸗ pfeiler an drei Seiten mit Pilastern besetzt werden können und stark gliedernde, den Raum zerlegende Kulissen bilden. Der starke plastische Gehalt verleiht dem Raum einen ausgesprochen klassischen Charakter. Aber durch die Pilaster⸗ vorlagen an den drei Seiten des Kopfes klingen die Wandpfeiler an Freipfeiler an, die Abseiten sind so schmal geworden, daß man auf gesonderte Seitenkapellen

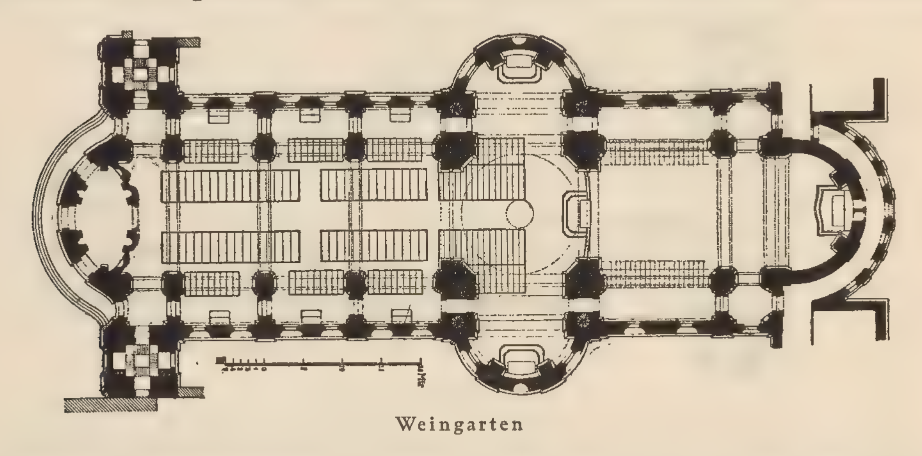


Weissenau

verzichtet und das Erdgeschoß als durchgehende Gänge gestaltet, ebenso sind die Wandpfeiler im Obergeschoß von breiten Durchgängen durchbrochen. Das reine Wandpfeilersystem ist in der Auflösung begriffen, es durchsetzt sich mit dem Freipfeilersystem, in der Spätphase der Hochstufe beginnen die beiden Raumarten ineinander über zu gehen.

Die ungefähr gleichzeitige Benediktinerkirche *Weingarten* (Württemberg, Donau⸗ kreis, Ob.⸗A. Ravensburg, 1716—22, Architekt Franz Beer, später G. Frisoni, Grund⸗ riß S. 138, Innenansicht Taf. 10), die größte unter den neuzeitlichen Kirchen Süddeutschlands, ist stark mit solchen Auflösungselementen durchsetzt. Noch enger als in Weissenau verbindet sich hier die Wandpfeilerkirche mit dem Frei⸗ pfeilersystem. Die eingezogenen Streben werden im Erd⸗ und Obergeschoß von geräumigen Durchgängen durchbrochen, ihr vorderer verdickter Teil ist als Freipfeiler durchgebildet, der um so mehr in Erscheinung tritt, als die Emporen nicht nur zurückgesetzt sind, sondern sogar noch gegen die Außenwand zu

ausschwingen; mit ihren schmiedeeisernen Gittern, leicht wie ein Hauch, sprechen sie im Raumbild nicht mehr mit, sie sind im Begriff zu verschwinden. Seiner horizontalen Führung beraubt flutet der Mittelraum in die Abseiten über. Auch das Gewölbe bietet ihm keinen Halt mehr. An Stelle der festen Tonne sind flache Hängekuppeln getreten, die eingespannt zwischen Gurten die einzelnen Joche überwölben. Überall Nachgeben und Ausweichen, Auflösen des Festen und Bestimmten. So ist auch die Kirche kein ausgesprochener Longitudinalbau mehr. Das Querhaus, das sich an die drei Langhausjoche legt, enthält eine quadratische Vierung, die — zum ersten und einzigen Male in Schwaben[1] — von einem hohen Tambour mit Halbkugelkuppel gekrönt ist. Nahezu auf der Mitte der Längsachse sitzend bildet sie mit ihrer Lichtfülle Zentrum und



Weingarten

Schwerpunkt des Raumes. In halbrunden Exedren tritt das Querhaus über die Seitenmauern vor, mit ihnen korrespondieren die halbrunden Exedren der Apsis am östlichen, der Orgelempore am westlichen Ende der Längsachse. So gruppiert sich der ganze Raum um die Kuppel. Der Longitudinalbau ist mit Zentral-gedanken durchsetzt, die Raumarten haben sich verwischt, Wandpfeiler-, Frei-pfeiler- und Zentralkirche gehen ineinander über. Aufgelockert hat sich dabei auch die heimische Überlieferung. Das war die Vorbedingung für die starke Aufnahme fremder, italienischer Elemente. Der Vorgang spiegelt sich äußerlich wieder in der Ablösung des deutschen Architekten durch den Italiener Frisoni. Die Vermittlung bildet wieder Salzburg, von dessen Dombau schon in der Spät-phase der Frühstufe eine kleine Welle nach Süddeutschland herübergeflutet war, der auch hier die Anregung zu den halbrunden Exedren gegeben haben mag.

[1] Abgesehen von den etwa gleichzeitigen nicht ausgeführten Entwürfen für Ottobeuren, vergl. Taf. 35, III.

Für die Kreuzanlage mit dem kurzen Querschiff dürfte Fischer von Erlach's Kollegienkirche (1696—1707) maßgebend gewesen sein.[1] Das starke Vortreten der fremden Elemente in Verbindung mit einer gesuchten Monumentalität gibt der Kirche einen unerfreulichen Zug kalter Größe.

Mit Weingarten hat die letzten Endes auf St. Michael fußende schwäbische Entwicklung sich am stärksten dem italienischen Barock genähert. Was für sie von dem neuzeitlichen Kirchenideal, das St. Cajetan nach Oberdeutschland verpflanzt hat, fruchtbar werden konnte, ist hier in sie eingegangen. Doch war sie zähe genug, um ihre Grundform, das Wandpfeilersystem, nicht gegen die Basilika zu vertauschen. Es gibt in der Geschichte der neuzeitlichen deutschen Kirchenbaukunst keine zweite Folge, die eine so stetige und geschlossene Entwicklung zeigt, wie diese Reihe der Vorarlberger Schule.

Der Akzent ruht in der Hochstufe bei der Wandpfeilerkirche mit Emporen. Die emporenlosen Anlagen stehen an Zahl und Bedeutung zurück, doch liegt auch hier eine vollständige Reihe mit den gleichen Phasen vor. Für das ungegliederte, einheitliche Langhaus ohne Querschiff wäre die Kollegiatskirche *Habach* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Weilheim, geweiht 1668) ein Beispiel. Mit Obermarchtal korrespondiert die Augustiner-Chorherrnstiftskirche *Wettenhausen* (Bayerisch Schwaben, Bez.-A. Günzburg, 1670—83, Architekt Michael Thumb)[2]. Sie zeigt ein Querschiff in ähnlich schwach ausgebildeter Form. Der Phase von Weingarten entspricht die Benediktinerkirche *Füssen* (Bayer. Schwaben, 1701—11, Architekt J. J. Herkommer, Innenansicht Taf. 11, III).[3] Auch hier sind die eingezogenen Streben an ihren vorderen Teilen dreiseitig mit Pilastern besetzt, ihre Flächen werden von hohen und breiten Durchgängen und darüber nocheinmal von Ochsenaugen durchbrochen, sodaß eine unausgesprochene Mittelart zwischen Wandpfeiler- und Freipfeilerkirche entsteht. Ebenso ist der Langbau mit Zentralgedanken durchsetzt durch die Halbkugelkuppel mit innerem Umgang und Laterne über der Vierung des Querhauses, runde bezw. ovale Flachkuppeln überwölben die Joche von Chor und Langhaus. Zu diesen italienischen Motiven tritt noch die Choranlage, die durch eine Säulenstellung ähnlich der Anordnung in Palladios Redentore in den Mönchschor hineinblicken läßt. Aber nicht nur gegenüber dem Ausländischen besteht diese Nachgiebigkeit. Die Kirche scheut sich nicht, die Fundamente und damit auch wichtige Masse der alten romanischen Basilika zu benutzen, ja sogar ihren Westchor zu übernehmen.

[1] Die Verbindung mit Salzburg ist durch die Ordensbeziehungen gegeben. Wie die oberdeutschen Jesuiten in ständiger Fühlung mit München und Dillingen stehen, so ist der Blick der Benediktiner nach Salzburg, der berühmten Benediktiner-Universität, gerichtet.

[2] Steichele-Schröder, Das Bisthum Augsburg, V.

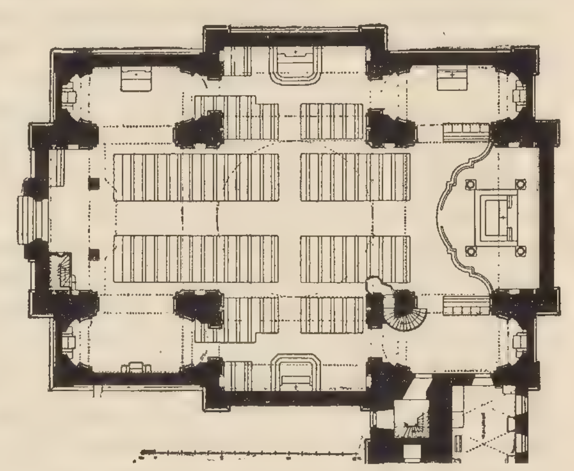
[3] Frz. Jak. Schmitt in Repert. für Kunstwissensch. 22, 1899 und Histor. polit. Blätter 142, 1908.

Die Raumart der Freistützenkirche steht in Schwaben während der Hochstufe an Bedeutung hinter der Wandpfeilerkirche zurück. Doch hat sie nie ausgesetzt und zu der Endphase, wo sie durch das Hereinspielen in den Hauptstrom der Entwicklung stärker hervortritt, führt eine ununterbrochene Linie von der Frühstufe her.

Der emporenlose Typus, der in der letzten Phase der Frühstufe dominierte, pflanzt sich fort in der Benediktinerkirche *Isny* (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Wangen, 1660—66, Architekt Jul. Barbieri). Es ist bezeichnend, daß auch hier wieder, wie bei der Pfarrkirche in Dillingen (S. 121), ein italienischer Werkmeister diese spezifisch deutsche Raumart aufgreift. Die Kirche ist ein langgestrecktes Rechteck, dessen Inneres durch zwei Pfeilerreihen in ein breiteres Mittelschiff von acht Jochen und zwei schmälere Abseiten geteilt wird. Gegenüber den Bauten der Frühstufe ist die Höhe vermindert, aus dem engen Mittelschiff ist ein breit gelagerter Raum geworden, der in seiner ruhigen Gleichmäßigkeit fast etwas Großartiges hat. Die alte Anlage ist durch die Rokokodekoration von 1757 verändert. Doch waren wohl schon ursprünglich die drei Ostjoche durch Treppenstufen als Chor abgehoben. Bei der Wallfahrtskirche *Steinhausen a. d. Rottum* (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Biberach, 1673, Architekt Pater B. Weidtmann), wo es galt den einschiffigen Bau einer Feldkapelle zu erweitern, taucht der zweischiffige Typus noch einmal auf. Das Langhaus besteht aus vier Jochen, die durch eine mittlere Reihe rechteckiger, mit Pilastern besetzter Freipfeiler geteilt sind; auch der Chor ist zweigeteilt. Bei den großen Pfeilerabständen werden die beiden Schiffe als ein Raum von großer Weite aufgefaßt. Das weite Schiff ohne die behindernden Zwischenstützen bestimmt den Charakter der Pfarrkirche von *Ziemetshausen*[1] (Bayerisch Schwaben, Bez.-A. Krumbach, 1688—1694 Langhaus neu gebaut, Architekt Johann Schmutzer, Innenansicht Taf. 11, II). Hier ist das Mittelschiff mehr als doppelt so breit wie die Abseiten und von einer mächtigen Halbkreistonne mit flachen Stichkappen überwölbt, die ihm bei den harmonischen Proportionen und der bestimmten, klaren Begrenzung den Charakter ausgesprochener Wohlräumigkeit verleiht. Das westliche der vier Langhausjoche wird durch eine doppelgeschoßige Musikempore gefüllt, von den drei übrigen enthält das mittlere südlich den Haupteingang und ihm gegenüber in der nördlichen Abseite eine vorgebaute Kapelle, dazu wird es in der Gewölbedekoration durch ein Rundfeld vor den beiden anderen Jochen hervorgehoben. Das Streben nach Durchbildung des Raumes schlägt mit der vorgebauten Kapelle das Motiv an, das später in Weissenau auftritt. Mit dem Keim eines Mittelquerschiffs ist der erste

[1] Steichele-Schröder V.

Anfang zu einer Zentralisierung des Baues gemacht. Diese liegt ausgebildet vor in der Konviktskirche in *Ehingen* (Württemberg, Donaukreis, ehemals Kirche des vom Kloster Zwiefalten erbauten Lyzeums, 1712—19, Architekt vermutlich Franz Beer, Grundriß nebenan). Hier ist von drei Freipfeilerjochen das mittlere so stark betont, daß es als Querschiff gleiche Breite und Höhe wie das Längsmittelschiff erhalten hat. Über der Vierung sitzt eine flache Kuppel. Längsschiff und Querschiff treten über die Außenwände um ein Weniges vor, auf einen eigenen Chor ist verzichtet. So hat sich in die Freipfeileranlage ein griechisches Kreuz mit betonter Längsachse eingeschoben, auch in der Raumart der Freipfeilerkirche hat sich der Langbau mit dem Zentralbau verbunden.



Ehingen Konviktskirche

Bei der Spielart der Freipfeilerkirche mit Emporen vollzieht sich die nämliche Entwicklung. In der *Pfarrkirche* von *Neuburg* (1671), die die dortige Jesuitenkirche in die Sprache der Hochstufe übersetzt, zeigt das Mittelschiff breitere Proportionen, engere Pfeilerstellungen, die keine Durchblicke, nur mehr Einblicke in die Abseiten gestatten, stärkere Gliederung des Gewölbes, und hat dabei die Lebendigkeit des Vorbilds in trockene Kälte verwandelt. Die Zisterzienserinnenkirche *Pielenhofen* (Oberpfalz, Bez.-A. Stadtamhof, 1719, Architekt Franz Beer) ist die Schwester der Ehinger Konviktskirche. Den drei Jochen ist hier ebenfalls eine zentralisierende Kreuzanlage mit stark betonter Längsachse eingeschoben, derart, daß im Mitteljoch, dem Querhaus, die Emporen aussetzen und in der Außensilhouette die Kreuzarme vortreten. Das Mittelschiff ist breit, die Abseiten zu schmalen Streifen zusammengedrückt.[1]

Nachdem die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts kaum eine nennenswerte Restauration alter Kirchen ausgeführt hat, treten gegen das Ende der Hochstufe,

---

[1] Wenn sich unter den einschiffigen Kirchen Schwabens auch keine nennenswerten Denkmäler finden, so sei, um die Geschlossenheit der Entwicklung zu zeigen, doch erwähnt, daß auch diese Raumart auf der Hochstufe das Querschiff aufnimmt, teils am östlichen Ende des Langhauses, teils mehr gegen die Mitte gerückt. Beispiele sind: Hohenrechberg (Württemberg, Jagstkreis, 1686—88), Birenbach (Donaukreis, 1690—98), Ummendorf (Donaukreis, 1717—19, Architekt Christ. Vogt).

besonders zwischen 1710 und 1720, einer Zeit der Auflösung wie das Ende der Frühstufe, die Umbauten wieder in den Vordergrund. Besonders die Freipfeilerkirchen der späten Augsburger Gotik, in ihrer Erscheinung so präzis und klar, daß sie fast als neuzeitliche Räume angesprochen werden können, lassen sich mit einem geringen Aufwand von Mitteln so umgestalten, daß sie dem Raumgefühl dieser Phase entsprechen. Durch Verwandlung der spätgotischen Rundpfeiler in korinthische Säulen mit hohen Kämpferaufsätzen, Abschlagen der Rippenfiguration der Gewölbe, sodaß nur die busigen Schalen übrig bleiben, durch die Einfügung einer Halbkugelkuppel mit Laterne und einer ovalen Flachkuppel in den Chor hat J. J. Herkommer aus der dreischiffigen Hallenkirche von *Katholisch Heilig Kreuz* in *Augsburg* (1716—19,[1] Innenansicht Taf. 11, IV) einen Innenraum geschaffen, der nicht nur den Zeitgenossen als allem Modernen ebenbürtig erscheinen mußte, sondern auch heute als durchaus einheitlich empfunden wird. Der Architekt mag sich bei dem Umbau vielleicht auf venetianische Kirchen als Vorbilder berufen haben. In ähnlicher Weise und mit gleichem Erfolg wurde der prachtvolle Raum der zweischiffigen *Augsburger Dominikaner*kirche 1716—24 modernisiert. Bei der ebenfalls zweischiffigen *Kreuzherren*kirche in *Memmingen* ist der Umbau (um 1710) so gelungen, daß Zweifel darüber auftauchten, ob unter der neuzeitlichen Hülle wirklich ein spätgotischer Kern stecke — nach dem bloßen Raumeindruck wäre die Frage nicht zu entscheiden. Die aus dem 15. Jahrhundert stammende basilikale *St. Moritz*kirche in *Augsburg* ist ebenfalls hier zu nennen, die — zweifellos durch J. J. Herkommer — 1714 modernisiert wurde. Auch bei ihr ist wie in Hl. Kreuz im Chor eine Halbkugelkuppel, das Lieblingsmotiv dieser Phase, eingeschaltet.

III. DER LANGBAU IN FRANKEN

Die fränkische Entwicklung ist in vieler Beziehung das Gegenbild zur schwäbischen. Fußt diese auf einer von der Frühstufe überkommenen Tradition, so ist dort der Same des neuen Stils gewissermaßen nicht aufgegangen. Julius Echters Universitätskirche hatte keine Nachfolge gefunden, sie war der einzige Monumentalbau der Frühstufe geblieben; kein heimischer Typus hat sich vererbt, keine bodenständigen Baumeister finden sich im Land und so kann sich in Würzburg der Italiener Petrini, in Bamberg die aus Bayern über die Oberpfalz eingedrungene Familie Dientzenhofer festsetzen. Im Gegensatz zu dem abgeschlossenen Schwaben ist das Maingebiet — Mittelfranken scheidet als vorwiegend

[1] Grundriß in Die christliche Kunst 1920.

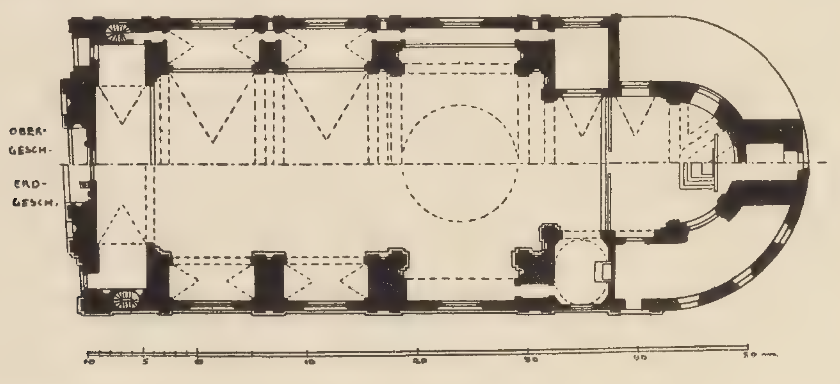
protestantisch aus — durch seine geographische Lage wie durch die politischen Verhältnisse Kreuzungspunkt von Strömungen aus Westen und Osten, Norden und Süden. Und die beweglich-lebhafte Stammesart greift alle Anregungen auf und gewinnt den verschiedenartigsten Richtungen Gefallen ab. So bietet der Kirchenbau statt zusammenhängender Entwicklungsketten ein buntes Bild von locker gereihten Einzellösungen.

Wie weit sich der Gesichtskreis dieser Gruppe erstreckt, zeigt ein Sammelband von Grundrissen, der um 1700 zusammengestellt offenbar aus dem Büro Leonhard Dientzenhofers stammt und als eine Art Musterbuch diente, das baulustigen Herren zur Auswahl und Orientierung vorgelegt wurde.[1] Er ist zur Hälfte dem Kirchenbau gewidmet. Neben ausgeführten und unausgeführten Entwürfen des Kreises selbst enthält er antike Tempel, die aus Serlio kopiert sein dürften: Pantheon, Templum Bacchi, Konstantinsbasilika; zum größten Teil neuzeitliche italienische Kirchen aller Stufen: Die Frührenaissance ist vertreten durch S. Maria degli Angeli in Florenz, einen breiten Raum nimmt die Hochrenaissance und die auf ihr fußende klassische Richtung[2] der späteren Zeiten ein: S. Giustina in Padua, aus Venedig S. Salvatore, Redentore, Salute; das Hauptkontingent stellt der Barock bis zu der jüngsten extremen Richtung, hauptsächlich durch römische Beispiele vertreten: S. Pietro, S. Ignazio, S. Maria in Campitelli, S. Andrea al Quirinale, S. Agnese, S. Carlo alle quatro Fontane; endlich heimische Bauten, meist aus Bayern und Böhmen, aus München St. Michael und St. Peter. Damit ist der Kreis der Vorbilder abgesteckt, an die sich diese Gruppe hält und aus denen die ausgeführten Bauten abzuleiten sind.

Bezeichnend für die fehlende Tradition setzt der Kirchenbau in Franken, von den Kirchen Petrinis abgesehen, erst im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts wieder ein. Die süddeutsche Wandpfeilerkirche wird von den Jesuiten übertragen durch die *Bamberger* Kollegskirche *St. Martin* (1686—93, Architekt Georg Dientzenhofer, Grundriß S. 144, Innenansicht Taf. 12, I). Sie übersetzt die Münchener Michaelskirche in die Sprache der Hochstufe. Hat in Süddeutschland die direkte Nachfolge von St. Michael an die erste Gestalt der Kirche angeknüpft und das von Sustris angefügte Querschiff nicht rezipiert (Typus Dillingen), so geht St. Martin auf die im heutigen Umfang ausgebaute Kirche zurück. Das bei St. Michael als angesetzt empfundene Querhaus ist in St. Martin organisch mit dem Langhaus verbunden, Grundriß wie Aufriß im klassischen Sinne einheitlich durchgebildet. Statt der drei Joche zeigt das Langhaus aus Gleichgewichtsgründen nur zwei,

[1] Heute im Besitz des Bayer. Nationalmuseums (Nr. 4584).
[2] Man erinnert sich an die Beziehungen Leonh. Dientzenhofers zu dem Klassizisten Dieussart, dessen Theatrum Architecturae Civilis er neu auflegte.

die Emporenbalustrade ist in die Kapitellzone gerückt, die Attika zu einem verschwindenden Sockel verkleinert, die nur in der Dekoration angedeutete Vierungskuppel zu einer wirklichen Flachkuppel ausgebaut, der ungefaßte weite Raum von St. Michael in eine wohl durchgegliederte Weiträumigkeit übergeführt. Ein Vergleich mit Obermarchtal zeigt die entwicklungsgeschichtliche Gleichstufigkeit der beiden Kirchen, die nichts Direktes miteinander zu tun haben, namentlich in der Behandlung des Querhauses: Bei beiden hat es noch nicht die Breite des Mittelschiffs erreicht, so daß die Vierung querrechteckig statt quadratisch ist; die Arme werden hier wie dort von Emporenbrücken, den Fortsetzungen der Langhausemporen, durchschnitten und auch bei St. Martin ist Vierung und

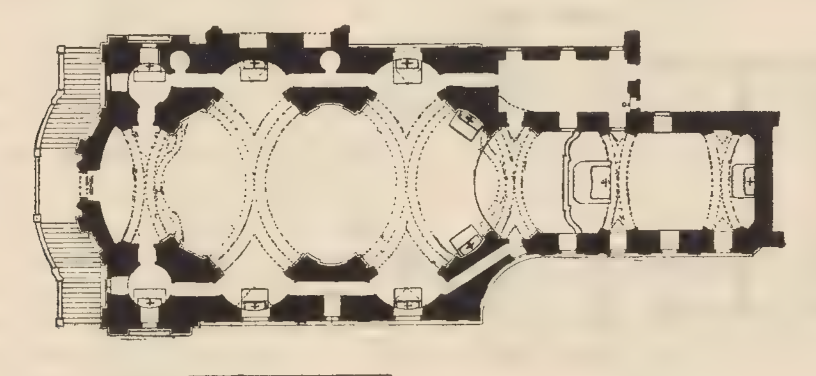


Bamberg St. Martin

Querhaus als Zwischengelenk oder Überleitung zum Chor zu nehmen. Das zeigt die in die Flachkuppel aufgemalte hohe Tambourkuppel, die nur auf den Blick vom Langhaus her berechnet ist. Von Obermarchtal unterscheidet sich St. Martin dadurch, daß es internationaler, unpersönlicher ist, es fehlt der Zug des Bodengewachsenen.

Wie zu St. Martin keine fränkischen Vorstufen vorhanden sind, so fehlt ihm auch die Nachfolge. Die nächste Form, in der die Wandpfeilerkirche auftritt, hat mit der Bamberger Jesuitenkirche wie überhaupt mit süddeutscher Weise nichts zu tun. Es ist die Benediktinerkirche *Banz* (Oberfranken, Bez.-A. Staffelstein, 1710—18, Architekt Johann Dientzenhofer, Grundriß S. 145, Innenansicht Taf. 13, I). In der Raumgebung aber korrespondiert sie mit den entsprechenden Bauten der schwäbischen Gruppe. Wie in Weingarten, Füssen, Ehingen der Longitudinalbau mit Zentralgedanken durchsetzt ist, so ist hier in der Mitte des zweijochigen emporentragenden Langhauses um den Achspunkt ein zentraler

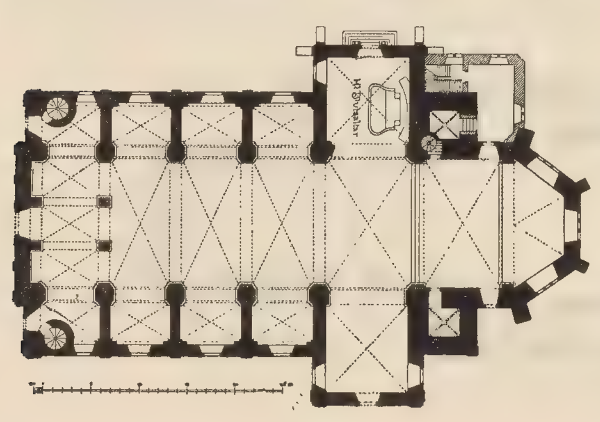
Raum angeordnet, der als Schoß den Beschauer aufnimmt. Es ist eine Querellipse, im Grundriß nur stückweise angedeutet durch die konkaven Ausbuchtungen der breiten Wandpfeilerblöcke, die im Aufriß diesem Raumteil einen festen Halt geben, ausgeführt im Gewölbe, wo die von den schräg gestellten seitlichen Pilastern der Wandpfeiler auslaufenden Gurten in sphärischen Krümmungen, die sich in die Grundebene als Ellipsensegmente projezieren, einen zentralisierenden Raum ausschneiden, und dem Auge zum vollen Eindruck erhoben durch die auf das so umgrenzte Gewölbe aufgemalte Kuppel, deren perspektivische Linien sich im Fußpunkt der senkrechten Achse schneiden und damit diesen Platz senkrecht unter ihr dem Beschauer als Standpunkt anweisen.



Banz

An die Hauptellipse legen sich in der Längsachse als An- und Ablauf unregelmäßige, in der Grundrißprojektion von Ellipsensegmenten begrenzte Räume, in die Zwickel schwingen die Abseiten herein, deren unbestimmtes Verhältnis zum Mittelschiff in den noch lebhafter als in Weingarten gekrümmten Balkonen, die zurück- und vorlaufen, seinen Ausdruck findet. Der Chor, durch eine lettnerartige Säulenstellung, die nur einen Einblick gestattet, vom Langhaus abgetrennt, ist ebenfalls durch schräg gestellte Wandvorlagen und doppelt gekrümmte Gewölbegurten in Ellipsenräume aufgeteilt. Die Charakteristica der späten Hochstufe: Durchkneten des Raums, Ausweichen und Nachgeben, Auflösung des Bestimmten und Festen finden sich in extremer Weise verwirklicht. Noch stärker als bei Weingarten bricht hier der italienische Barock herein. Bei seinen spätesten Meistern, Borromini und besonders Guarino Guarini begegnet dieses Durchwühlen des Raums, die gekrümmten Grundformen, die windschiefen Gurten. Banz gehört zu einer Gruppe von böhmischen Bauten, die von der Prager

St. Nikolauskirche (1703—11) ausgeht und in den Kirchen von Woborischt (vollendet 1711) und Brevnow (1714) verwandte Lösungen enthält. Ihre Ableitung aus dem italienischen Barock muß an böhmischen Denkmälern erfolgen und geht über den Rahmen dieser Darstellung hinaus; man erinnert sich, daß die Prager Schule schon bei ihrem ersten Auftreten in Süddeutschland, in Passau, die ovalen Kappengewölbe zeigt und daß Guarini für Prag die allerdings nicht ausgeführte Kirche St. Maria in Öttingen entwarf. In zweiter Linie kommen dann die Anregungen in Betracht, die Johann Dientzenhofer bei seinem römischen Studienaufenthalt (1699) empfangen hat.[1]


Walldürn

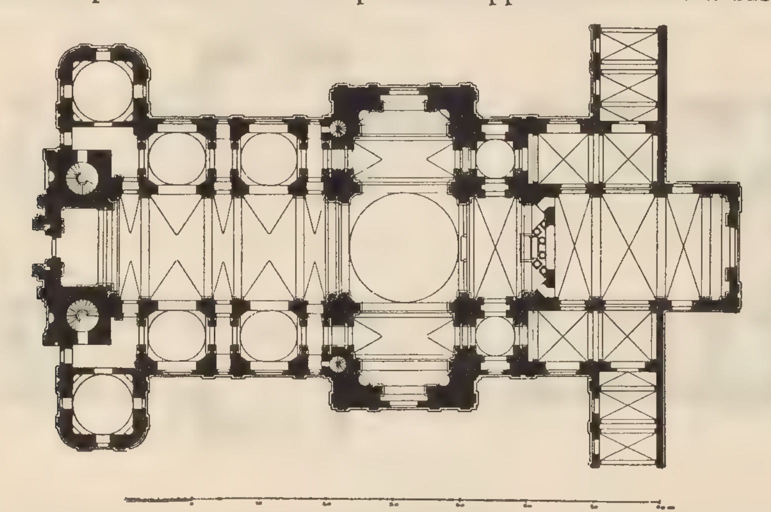
Bei der stark italienischen Orientierung des Dientzenhofer-Kreises ist zu erwarten, daß hier auch die Basilika nicht fehlt. Tatsächlich hat diese Raumart von den süddeutschen Stammesgebieten allein in Franken Wurzel gefaßt. In der Wallfahrtskirche *Walldürn* (Baden, Kreis Mosbach, 1698 bis 1709, Architekt wahrscheinlich Leonh. Dientzenhofer, Grundriß nebenan) tritt sie zum erstenmal auf. Nach einem Vorjoch mit Musikempore ein dreiachsiges Langhaus mit breitem Mittelschiff, das Gewölbe durch Gurten energisch gegliedert, in den Abseiten im Erdgeschoß unverbundene Kapellen, im Obergeschoß durchlaufende Emporen. Ein schmales emporenloses Querschiff (Stufe von Obermarchtal), die Vierung als Querrechteck mit Kreuzgewölben; der Chor benutzt ältere gotische Mauerteile. Die Entwicklung, die dem Wandpfeilersystem Weingarten bringt, erfährt die Basilika in der Benediktinerkirche (Dom) zu *Fulda*[2] (1704—12, Architekt Joh. Dientzenhofer, Grundriß S. 147, Innenansicht Taf. 12, II). Auch hier durchsetzt sich der Langbau mit dem Zentralbau.

---

[1] Den Einfluß des Guarinischen Stichwerks (erschienen erstmals 1686) auf Banz möchten wir nicht überschätzen. Derartig komplizierte Konstruktionen und Raumvorstellungen, die Dientzenhofer übrigens auch im Profanbau, im Gartensaal von Pommersfelden, anwendet, werden nicht aus Büchern übertragen. Es ist bemerkenswert, daß sich das Guariniwerk unseres Wissens in keiner süddeutschen Bibliothek findet; auch in Balth. Neumanns Bibliothek fehlt es (nach dem S. 56 angeführten Verzeichnis). Seine Verbreitung in Deutschland kann nicht groß gewesen sein. Vergl. Sitzungsbericht der Münchener kunstwissenschaftl. Gesellschaft, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1914/15.

[2] Weigmann, Bamberger Baumeisterfamilie S. 135 ff.

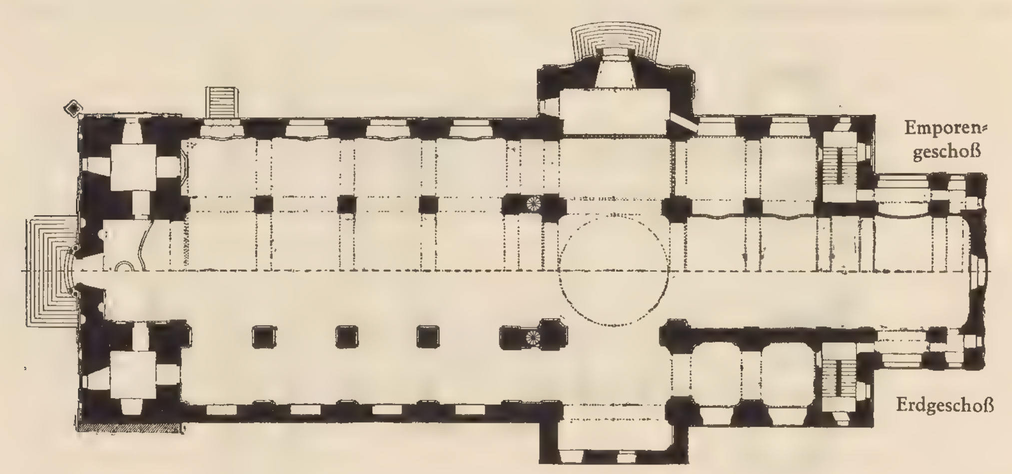
Das Querhaus hat die Breite des Mittelschiffs bekommen und über der quadratischen Vierung sitzt, wie in Weingarten, eine hohe Tambourkuppel mit Halbkugelschale. Kräftig ist der Raum im Langhaus durchgeknetet dadurch, daß zwei breite Joche, die sich in Arkadenbogen gegen die Abseiten öffnen, eingespannt werden zwischen drei schmälere, deren Wände die mit gekuppelten Pilastern besetzten, von niederen Durchgängen durchbrochenen Pfeiler bilden. In den Abseiten ist diese Rhythmisierung noch mehr betont durch den Wechsel in den Gewölben. Über den schmalen niedrigen Pfeilerjochen sitzen Quertonnen, die breiteren Kapellen sind durch elliptische Kuppeln zentralisiert. Aber dieser



Fulda Dom

plastische Gehalt ist schon von der Auflösung ergriffen. Die Folge wechselnder Grundfiguren, die großen Höhenunterschiede zwischen den einzelnen Gewölben, die in die Pfeilerjoche eingestellten, durch Querbrücken miteinander verbundenen Freisäulen, das Hereinspielen des Hauptschiffes durch die hohen Bogenarkaden und dann wieder durch die engen Pfeilertüren nimmt dem Raumbild der Abseiten die Festigkeit und ergibt Blicke voll vom Reiz des Unbestimmten. Mit Fulda hat die deutsche Kirchenbaukunst den Punkt der größten Annäherung an Italien erreicht. Es ist bezeichnend, daß die Tradition den Bau einem römischen Architekten zuschreibt. Er ist das Ergebnis der italienischen Studien Johann Dientzenhofers und schließt sich an die gleichzeitige römische Schule an, die Elemente des extremen Barock mit einem beginnenden akademischen Klassizismus verbindet. Weingarten, mit dem er einen

Zug trockener Kälte gemein hat, ist der Fuldaer Dom durch die reichen perspektivischen Wirkungen überlegen.
Nicht zuletzt weist das Freipfeilersystem in Franken monumentale Denkmäler auf. In überaus großartiger Weise ist es in der Zisterzienserkirche *Schöntal* angewandt (Württemberg, Jagstkreis, 1708–17, Entwurf von Leonhard Dientzenhofer, am Chor hat Balth. Neumann eingegriffen,[1] Grundriß unten, Innenansicht Taf. 14). Sie ist neben Weingarten und Fulda die dritte große Verbindung von Langbau und Zentralbau, mit stark vortretendem Querschiff, quadratischer Vierung und

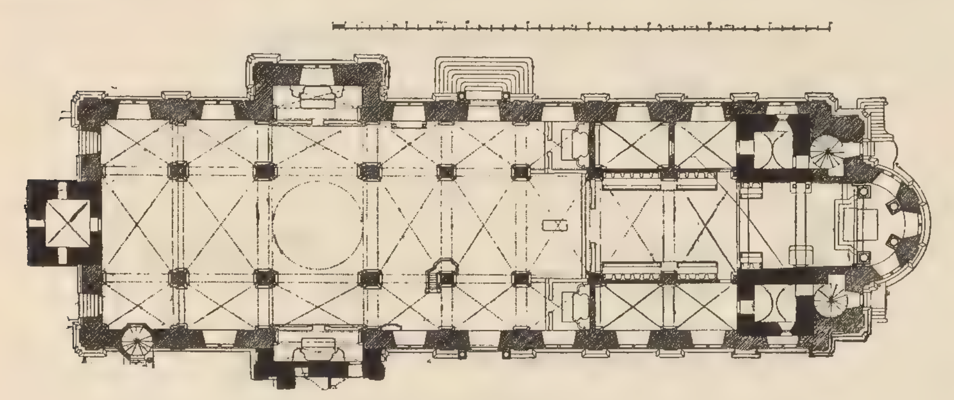


Schöntal

hoher Tambourkuppel mit Halbkugelschale und Laterne. Auch in dem vierachsigen Langhaus sind die einzelnen Joche zentralisiert durch elliptische Flachkuppeln, im Mittelschiff ähnlich denen, die in Waldsassen und Passau als Spezifica der Prager Schule begegnet sind. Hier wird der Raum durch mächtige Freipfeiler kräftig nach horizontalen Schichten durchgegliedert. Die Abseiten haben keine Emporen, nur sind den hohen Fenstern rein dekorative, unzugängliche Balkone vorgesetzt.[2] Dem Bedürfnis der Phase nach reichen Blicken mit Verdeckungen und Überschneidungen kommt das Freipfeilersystem besonders entgegen; jeder Standpunkt ist ergiebig. Das Querhaus wird durch ein Gitter vom Langhaus getrennt und so deutlich als Teil des Chores, als Vorchor (für die Laienbrüder?)

[1] Klaiber in „Württembergische Vierteljahrshefte für Landesgeschichte" 1913.
[2] Nachträglich infolge einer Planänderung eingefügt. Ursprünglich reichten die Fenster, wie man an den Sprüngen im äußeren Verputz erkennen kann, im Langhaus gerade so weit herunter wie im Chor. Die Fensternischen, die anfangs breiter waren, gehen bis zum Boden.

gekennzeichnet. In ihm setzt brückenartig (wie bei den Vorarlberger Kirchen) die Empore ein, die den ganzen Chor umzieht, im letzten Joch sogar noch in einem zweiten Geschoß.[1] Dieser weist Spuren mehrfacher Planänderungen auf. Die Vermutung liegt nahe, daß der platte Schluß, der völlige Umgang im Erdgeschoß und auf der Empore, die Anordnung von Seitenkapellen im vorderen Teil mit dem mittelalterlichen Bau bezw. den mittelalterlichen Zisterzienserchorschemen zusammenhängt. Im übrigen ist er eng verwandt mit dem schwäbischen Freipfeilerchor, wie wir ihn von Dillingen über Polling bis zu den Vorarlbergern verfolgt haben, übertrifft aber mit seinem tiefen, durch ein dunkles Zwischenjoch vom Priesterchor getrennten Altarhaus alle diese Anlagen an



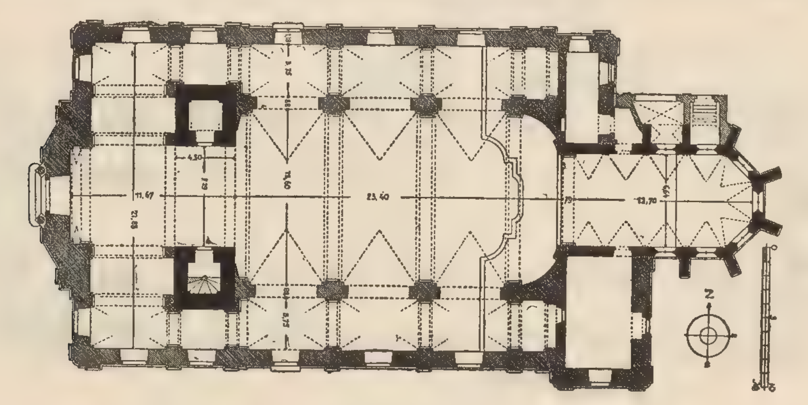
Großkomburg

Reichtum der Bilderscheinung, der Durchblicke und Einblicke, besonders dadurch, daß sich die Emporen auch gegen das Querschiff öffnen.

Wie bei St. Mang in Füssen so sind auch bei der zweiten großen fränkischen Freipfeilerkirche, der Benediktinerkirche *Großkomburg* (Württemberg, Jagstkreis, Oberamt Hall, 1707—15, Architekt Jos. Greising, Grundriß oben, Innenansicht Taf.16, II) die Hauptmasse des Baues durch die alte romanische Kirche bestimmt, von der drei Türme und der südliche Kreuzarm erhalten blieben und einzelne Mauerteile in der Südwand und in der Chorapsis sowie der größte Teil der Fundamente wieder verwendet wurden. Das Westquerschiff der romanischen Kirche hat dazu geführt, daß in dem sechsjochigen emporenlosen Langhaus das dritte Joch von Westen als Querschiff mit quadratischer Vierung und tambourloser Vierungskuppel hervorgehoben wurde. Wiederum die Durchdringung

[1] Die Querverbindungsstücke längs der geraden Abschlußwand fehlen jetzt, vielleicht wurden sie bei der Aufrichtung des Rokokoaltars entfernt.

des Langbaues mit Zentralgedanken, aber nicht in der gewöhnlichen Weise des Ostquerschiffs, wobei man vom Langhaus in den Zentralraum hineinsieht: Der den Beschauer umgebende Raum, sein Aufenthaltsraum, ist zentralisiert, in dem Pfeilerwald ist ein Platz gerodet, nach dem es ihn treibt wie den Kreisel in die Grube. Der Standpunkt, der ihm damit angewiesen wird, ist künstlerisch nicht der ergiebigste Platz. Denn von hier aus erscheint das Mittelschiff zu eng, die massigen pilasterbesetzten Pfeiler schließen sich wandmäßig zusammen und verstellen die Durchblicke und Ausblicke. Der Reichtum des Baues erschließt sich nur dem Diagonalblick von den Ecken aus, die Möglichkeiten des Motivs sind noch nicht erfaßt. Aber es liegt hier ein Keim, der in der



Würzburg St. Peter

nächsten Stufe fruchtbar werden sollte. Die Aufgabe des Proszeniums, das den Blick sammelt, erfüllt in bescheidener Weise das sechste Langhausjoch. Frei von Gestühl, mit frontalen Altären in den Abseiten, bildet es das Gelenk zwischen Langhaus und Chor. Dieser besteht aus zwei Freipfeilerjochen mit eingebauten Emporen, die sich auch gegen das Langhaus öffnen, einem fensterlosen Zwischenjoch und einem tiefen, halbrund geschlossenen Altarhaus und geht so mit dem Chor von Schöntal — welcher von beiden früher ist, ist kaum zu entscheiden — zu einer fränkischen Gruppe zusammen.

Noch mehr vom alten Bau wurde in der Pfarrkirche *St. Peter* in *Würzburg* (1717—29, Architekt Jos. Greising, Grundriß oben) wieder verwendet. Es blieben die beiden romanischen Westtürme und der gotische Chor, der nur erhöht wurde, erhalten und der Neubau beschränkt sich auf das Langhaus. Es ist eine Freipfeilerkirche mit Emporen. Das breite, wohlräumige Mittelschiff besteht aus drei Achsen, deren mittelste im Gewölbe durch ein Rundbild vor den

beiden seitlichen mit rechteckigen Gewölbefeldern ausgezeichnet ist. An den Chor schließt das Mittelschiff mit abgerundeten Ecken an, denen auch in der Wölbung eine tiefe Kehle entspricht, an der Westseite findet sich ebenfalls der Ansatz zu einer Abrundung mit ähnlichem Bogen. So ist auch hier der Langbau von Zentralisierungstendenzen durchsetzt und wenn das Körpergefühl sie aufgefaßt hat, verlangt es dringend, daß die starren Geraden der Seitenwände gebrochen werden, daß sie nachgeben, ausweichen, damit der ganze Raum sich runde. Die Tendenz muß zu einer elliptischen Gestaltung des Raumes führen. Im Chor hat der Architekt kein Bedenken getragen, die gotischen Spitzbogenfenster mit ihrem Maßwerk beizubehalten. Konnte er doch darauf hinweisen, daß man in Westdeutschland selbst bei Neubauten gotische Formen verwandte. In den Jesuitenkirchen in Paderborn (1682–86) und Bonn (1887–94) überwiegen sie, die Heidelberger (1712) zeigt wenigstens gotisierendes Fenstermaßwerk. Alle drei sind Freipfeilerkirchen. So findet die Peterskirche Anschluß an die westdeutsche Gruppe.

Als reiner Umbau einer mittelalterlichen Kirche, korrespondierend mit den Kirchenrestaurationen, die sich am Ende der Hochstufe in Schwaben fanden, ist endlich das *Würzburger Neumünster* zu nennen (1711–16, Architekt Jos. Greising). Hier wurde der Westchor der alten romanischen Basilika abgebrochen und an seine Stelle eine mächtige Rotunde gesetzt — ein Quadrat mit vier kurzen Kreuzarmen und abgeschrägten Ecken, darüber ein Tambour mit Kuppel und Laterne. Als Verschmelzung von Altem und Neuem wie als Verbindung von Zentral- und Langbau entspricht die Umgestaltung dem Wollen der Phase. Wie in Großkomburg die in den Laienraum verlegte Vierung bietet auch hier der Zentralraum dem Beschauer einen Standpunkt, von dem aus er das Bild der anschließenden Basilika, die wie ein tiefer Chor wirkt, auffaßt. Die Größe der Rotunde ist bedingt durch die Länge des Hebelarms, den sie auszubalanzieren hat.

Das Fehlen einer Tradition läßt sich auch positiv werten. Erscheint Schwaben von Überlieferung belastet und gebunden, so hat fränkische Regsamkeit mit weitem Horizont auf dieser Stufe Fremdes wie Heimisches sich zu eigen gemacht und eine Richtung eingeschlagen, die für die Spätstufe von Bedeutung werden sollte.

IV. BAYERN UND DER ZENTRALBAU

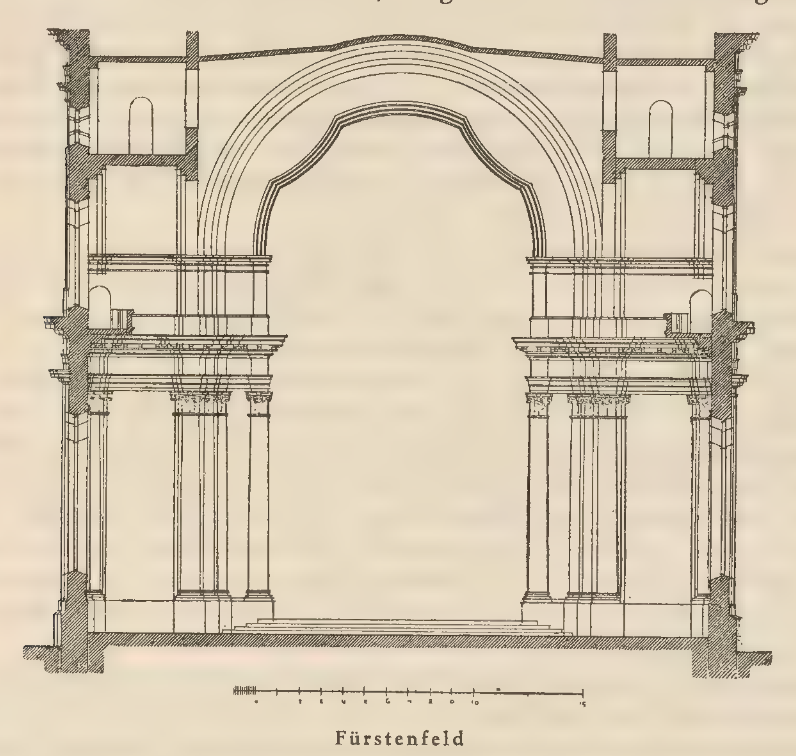
Bayerns Schicksal ist München und der Hof, zum Guten wie zum Schlechten. Ihm verdankt es die Theatinerkirche, in ganz Süddeutschland das reinste Denkmal der vorbildlichen italienischen Kunst, er trägt durch die Beschäftigung ausländischer Künstler und ihre Weiterempfehlung an Adel und Klöster auch die

Schuld, daß das Land von Fremden überlaufen wird, die die heimischen Kräfte in ihrer Entfaltung hemmen und abdrängen. Die Vorarlberger, die mit Michael Beer hier Fuß fassen wollten, ziehen sich über den Lech zurück, die eingeborenen Dientzenhofer wandern nach der Oberpfalz und Franken ab und die Meister aus dem schwäbisch-bayerischen Grenzgebiet wie die Schmutzer finden in Schwaben ihren Wirkungskreis.

Es ist merkwürdig, daß die Muratori nicht an das glänzende Musterbeispiel der Kunst ihres Heimatlandes anknüpfen. Nur ein einziges Mal bedienen sie sich der Basilika, bei dem wenig ansprechenden Umbau der Benediktinerkirche *Tegernsee* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Miesbach, 1684 ff.), und hier war sie durch die gotische Basilika vorgeschrieben. Ein schwach entwickeltes Querhaus mit flacher Vierungskuppel nähert sie dem internationalen Typus an. Sonst aber greifen sie im Langbau die Tradition der Frühstufe, das Wandpfeilersystem, auf. In der Kirche des Chorherrenstiftes *Gars* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Wasserburg, 1661, Architekt Kaspar Zuccalli) erscheint der Typus mit Emporen, ausgeführt mit starkem plastischem Sinn. Die Emporenbalustrade gibt mit den Pilasterkämpfern eine durchlaufende Horizontale ab, keine Attika, klare, deutlich gegliederte Halbkreistonne. Der eingezogene gerade geschlossene Chor zeigt die bekannte Freipfeileranlage mit eingebauten Oratorienemporen in der Art von Beuerberg. In System und Raumwirkung ihr gleich die Pfarrkirche von *Traunstein* (Ob.-Bayern, 1675, Architekten Kaspar Zuccalli und Lorenzo Sciasca) mit eingezogenem einschiffigem, polygonal geschlossenem Chor. Eine Kopie nach ihr die heute entstellte Benediktinerkirche *Herrenchiemsee* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Traunstein, 1680, Architekt Lorenzo Sciasca). An Raumschönheit steht diesen Bauten nach die Benediktinerkirche *Benediktbeuren* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Tölz, 1669 Sakristei und Mönchschor und vielleicht auch der Plan der Kirche, 1683—86 Bauausführung), vom nämlichen Typus, deren Verdienst allein in der Dekoration liegt. Die Spielart der Wandpfeilerkirche ohne Emporen findet auf dieser Stufe in der Augustinerchorherrnstiftskirche *Weyarn* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Miesbach, 1687, Architekt Lorenzo Sciasca) ihre klassische Redaktion. Das Raumbild ist durch harmonische Proportionen, gelenkige Durchbildung und klare Geschlossenheit ausgezeichnet. Der eingezogene Chor nicht nach der nordischen Weise, sondern italienisch einschiffig mit halbrunder Apsis.

Bescheidener wiederholt den emporenlosen Typus die Benediktinerinnenkirche *Kühbach* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Aichach, 1687) mit polygonal geschlossenem Chor. Und so geht es fort. Die Kirche des Chorherrnstifts *Au* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Wasserburg, 1708—17, Architekt Christoph Zuccalli), wieder mit Emporen, in der Durchführung an Österreichisches erinnernd, die Benediktinerkirche *Attel*

(Ob.=Bayern, Bez.=A. Wasserburg, 1713 ff.) ebenfalls mit Emporen, nüchtern und trocken. In der von Bayern aus kolonisierten Oberpfalz *Mariahilf* in *Amberg* (1697), *Eichelberg* (Bez.=A. Parsberg, 1697) und andere — es ist immer wieder das Gleiche, immer schwächer werdend, kein neuer Gedanke, nicht einmal das Querschiff wird rezipiert, völlige Stagnation. Erst Antonio Viscardi, das stärkste Talent unter den fremden Baumeistern, bringt neues Leben in den Langbau. Nicht



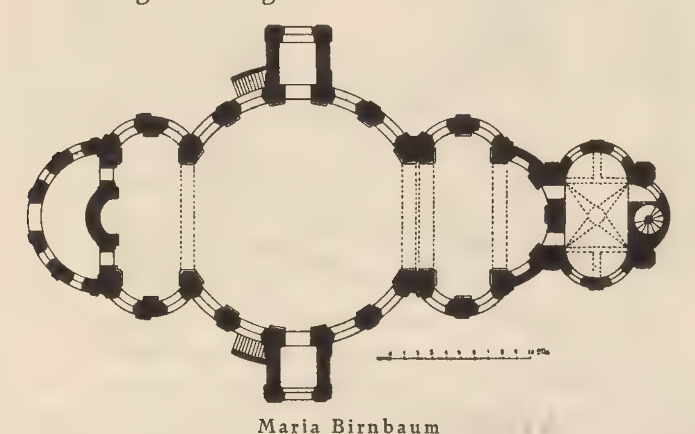
Fürstenfeld

durch die Prämonstratenserkirche *Neustift* (Ob.=Bayern, Bez.=A. Freising, 1712, nach Brand 1751 erneuert) — das Schema der emporenlosen Wandpfeilerkirche in großen guten Verhältnissen, Halbsäulen an den Pfeilern — sondern durch die bedeutende Zisterzienserkirche *Fürstenfeld*[1] (Ob.=Bayern, Bez.=A. Bruck, 1718–36, Querschnitt oben, Innenansicht Taf. 15). Sie nimmt in der bayerischen Entwicklung die Stelle von Weingarten ein. Die Auflösungstendenzen dieser Kirche begegnen hier in der Kolossalität des Raumes, der vor der Durchknetung mit

[1] Aufleger=Trautmann, Fürstenfeld=Diessen, 1894.

gekuppelten Halbsäulen und doppelten Gewölbegurten in die Abseiten ausweicht, wo die Emporen zu schmalen Laufgängen zusammengepreßt werden, in der Anordnung einer zweiten breiten Empore in der Gewölbezone hoch oben über der ersten, im Gewölbe, das nicht wie bei den deutschen Wandpfeilerkirchen als Tonne auf den Quertonnen der Abseiten ruht, sondern wie in St. Cajetan und den oberitalienischen Basiliken mit Stichkappen konstruiert ist, so daß, da die Kirche nicht basilikalen Querschnitt hat sondern die Abseiten bis zur Scheitelhöhe des Gewölbes hinaufgeführt sind, eine Vermengung von Basilika und Wandpfeilerkirche vorliegt. Zentraltendenzen kommen nur in der aufgemalten Kuppel des östlichen Langhausjoches zum Ausdruck. Bei imposanter Wirkung und glücklicher Originalität fehlen dem Bau doch die reichen architektonischen Motive Querhaus und Tambourkuppel, die an dieser Stelle in Schwaben und Franken auftreten.
Was neben dem Monumentalbau an kleinen Kirchen entsteht, verdient hier kaum genannt zu werden. Der Wert von Möschenfeld (um 1650, Taf. 2, I), Hl. Blut bei Erding (1675), Ilgen (1676), Gmund (1688, Taf. 2, III) liegt in ihrer Dekoration, das Architektonische ist unbedeutend. Bei diesem einfachen einschiffigen Typus tritt das Querschiff auf, z. B. in der Wallfahrtskirche Grafrath (Ob.-Bayern, Bez.-A. Bruck, 1690—1710), der Jesuitenkirche in Altötting (1697—98), der Augustinerchorherrnkirche St. Mang in Stadtamhof (1697). Das Wallfahrtskirchlein Kreuz-Pullach (Ob.-Bayern, Bez.-A. München II 1710,) hat ein zweiachsiges zentralisierendes Langhaus, ebenso die Dorfkirche Hölskofen (Nied.-Bayern, Bez.-A. Landshut, 1712) — merkwürdig und schwer zu erklären, daß solche Gedanken, die sich im führenden Monumentalbau als neuer fremder Import finden (Banz), auch in der bescheidenen ländlichen Kunst gleichzeitige unabhängige Parallelen haben.
Bei Umbauten läßt sich gerade im Bayerischen die Beobachtung machen, wie die Hochstufe in ihrer mittleren Phase, dem letzten Viertel des 17. Jahrhunderts, mit dem Alten sehr radikal umgeht. So werden beim Umbau der Jesuitenkirche in *Straubing* (Nied.-Bayern, 1680) aus der zweischiffigen gotischen Halle die Mittelpfeiler entfernt; bei der Zisterzienserkirche *Raitenhaslach* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Altötting, 1694—98) bricht man gar die Mittelschiffsmauern der romanischen Basilika heraus und wandelt die dreischiffige Anlage mit Erhöhung der alten Seitenschiffmauern in eine Wandpfeilerkirche um; in *Berching* (Oberpfalz, Bez.-A. Beilngries) zieht der Umbau von 1680 massige Wandpfeiler mit Durchgängen in die romanische Kirche ein. Das Ende der Stufe bringt dann auch hier die in Schwaben und Franken beobachteten Umbauten und Restaurationen, die das Alte nicht bloß als materialsparende Mauern sondern auch

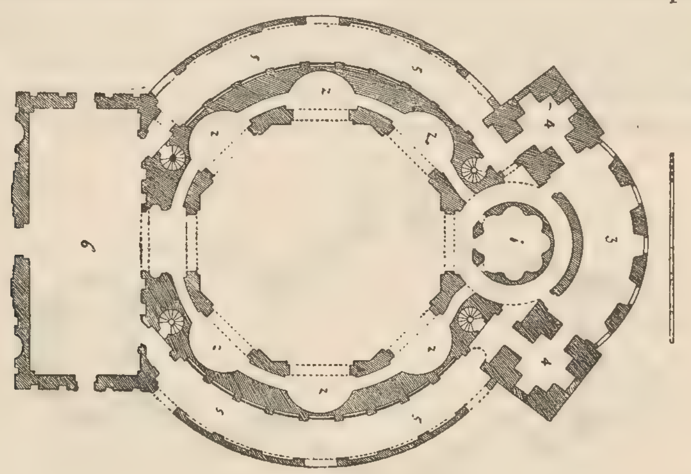
nach künstlerischen Eigenschaften zu schätzen wissen und von ihm das, was der Zeit liegt und wertvoll erscheint, bei der Neugestaltung erhalten. Den Herkommerschen Umbau der Kath. Hl. Kreuzkirche in Augsburg übertrifft an Qualität noch die Neudekoration der *Münchener Hl. Geistkirche* durch die Brüder Asam (1724, Taf. 16, I). Durch geringe Veränderungen — Erhöhung der Mauern und neue Gewölbe — ist aus der gotischen Halle eine neuzeitliche Freipfeilerkirche geworden, die sich gleichzeitigen Neubauten wie Großkomburg und Schöntal zur Seite stellen kann, ein Beweis für die enge Verwandtschaft, die sich diese Raumart mit der Spätgotik bewahrt hat. Der Umbau ist das einzige bayerische Beispiel für das Freipfeilersystem, das in Schwaben und Franken in der Hochstufe so stark hervortritt, — wieder ein Zeichen der Verarmung, mit der die bayerische Entwicklung die Hingabe an das Fremde büßen muß.



Maria Birnbaum

Andererseits verdankt Bayern der lebhaften Verbindung mit Italien und der Tätigkeit der fremden Meister die Führung im Zentralbau. Nach ihrer geringen Bedeutung in der Frühstufe ist diese Raumart, das Ideal allseitiger Durchbildung, eine der wesentlichsten Errungenschaften der Hochstufe, sie trägt, wie wir sahen, gegen Schluß der Stufe die fruchtbaren Ideen in die heimische Entwicklung, wie ein Sauerteig sie durchdringend. Bayern erweist ihr jetzt den nämlichen Dienst, den es dem Langbau mit St. Michael und der Theatinerkirche geleistet hat, wie in einer historischen Mission immer in der gleichen Rolle das für die betreffende Phase fruchtbare Fremde zuerst aufgreifend und mit Hilfe ausländischer Kräfte in Musterbeispielen vor Augen stellend. Wie die Basilika wird die neue Art zunächst von einheimischen Meistern eingeführt, die den Monumentalbauten der fremden Meister gewissermaßen den Weg bereiten. Der erste

große neuzeitliche Zentralbau in Süddeutschland ist die Wallfahrtskirche *Maria Birnbaum* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Aichach, 1661–68, Architekt Konstantin Bader, Grundriß S. 155, Außenansicht Taf. 36, II). Ein hoher Kreiszylinder, überwölbt von einer Kuppel mit Laterne, nördlich und südlich flankiert von Eingangstürmen, bildet den Laienraum. Östlich legt sich an ihn der Chor, dreipaßartig aus den Segmenten dreier Kreise zusammengesetzt. Hinter ihm folgt in der Längsachse der Turm mit Apsidenanbauten, die in kleinerem Maßstab dieses Chormotiv wiederholen. An der Westseite der Rotunde korrespondiert dem

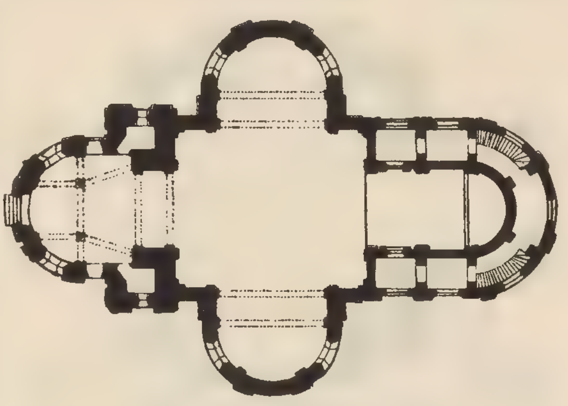


Altötting, Projekt H. Zuccallis für eine Wallfahrtskirche
1. Alte Gnadenkapelle 2. Seitenkapellen der Rotunde 3. Sakristei 4. Türme
5. äußerer Umgang (im Erdgeschoß) 6. Vorhalle

Chor ein Vorjoch, das im Grundriß zusammen mit dem niedrigeren, von ihm durch eine Nischenwand getrennten Vorraum (Vorzeichen) ebenfalls das Dreipaßmotiv wiederholt. Das Vorbild der Kirche ist in einer zeitgenössischen Quelle literarisch überliefert. Der Bauherr, Philipp Jakob von Kaltenthal, Deutschordenskomtur zu Blumental, hat das Heiligtum „in formam Ecclesiae, quae est Romae S. Mariae Maioris dicta" erbaut.[1] Das ist die römische Basilika S. Maria Maggiore,[2] deren Wahl als Vorbild für ein Marienheiligtum wohl berechtigt erscheint. Sie wurde, wie die in das Breviarium Romanum unterm 5. August

[1] Kreisarchiv München A. R. II Verz. 45 2/24 Informatio circa sacellum Ordinis Teuthonici prope Sillenbach . . . d. d. 28. Sept. 1674. So auch in einem Bericht des Wallfahrtsbenefiziaten von 1728 a. a. O. Die Angabe der neueren Literatur, das römische Pantheon sei das Vorbild, ist offenbar eine spätere Verbesserung. — Das Pantheon führt allerdings auch einen Marientitel, S. Maria ad Martyres, S. Maria Rotonda.
[2] Es gibt sonst im neuzeitlichen Rom keine Kirche dieses Namens. Eine in dem alten Verzeichnis der Kirchen bei De Rossi, Roma sotterranea I S. 143 genannte S. Maria Maior, Antiqua, Rotunda, transtiberis, auf die mich Geheimrat Wolters aufmerksam macht, kann nicht in Betracht kommen.

übergegangene Legende erzählt, erbaut zur Erinnerung an ein von der Jungfrau bewirktes Wunder, die in der heißesten Zeit auf dem Esquilin Schnee fallen ließ (S. Maria ad Nives, Mariaschnee). Baugeschichtlich ist mit dieser Nachricht nichts anzufangen. Weder der Langbau der Basilika noch eine der ihr im Laufe der Jahrhunderte angebauten Kapellen zeigt irgend eine Ähnlichkeit mit unserer Kirche. Deutschland nimmt es mit solchen Vorbildern nicht genau. Man erinnert sich an den Bau, den H. Burgkmair auf dem Augsburger Basilikenbild für S. Maria Maggiore ausgibt. Wenn dem Baumeister von Maria Birnbaum etwa die Abbildung der Basilika in Dominikus Custos' 1613 zu Augsburg erschienenen Deliciae Urbis Romae vorgelegt wurde, eine phantastische Außenansicht, so wäre zu verstehen, wie er dazu kam, die gestellte Aufgabe durch einen Zentralbau zu lösen. Für diesen lag außerdem bei einer Wallfahrtskirche zu Ehren Mariae[1] sowohl eine deutsche Tradition — die letzte heimische Kirche dieser Art wäre die Schöne Maria in Regensburg — wie eine italienische — Madonna di Campagna bei Verona, Salute in Venedig — vor. Auf diese oberitalienische Tradition möchten wir den originellen Bau zurückführen.



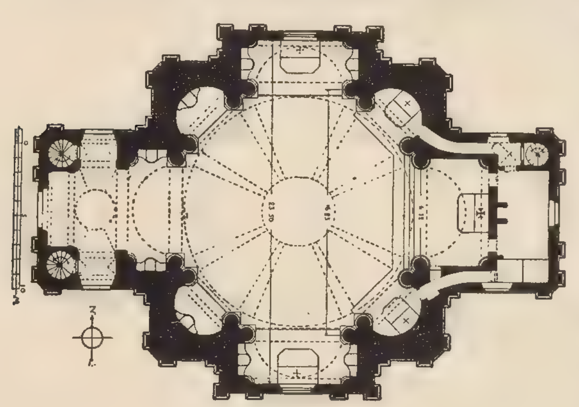
Vilgertshofen

Wie dieser Gedanke im Großen und in der Redaktion eines Italieners aussieht, zeigen die auf der nämlichen Kult- und Bautradition beruhenden Projekte für eine Wallfahrtskirche in *Altötting*,[2] dem berühmtesten deutschen Marienheiligtum (ausgearbeitet von H. Zuccalli im Auftrag des Kurfürsten Ferdinand Maria, 1674 Fundamente gelegt; die Weiterführung unterblieb aus Mangel an Mitteln; Grundriß S. 156). Die Gnadenkapelle sollte in den Chor eingebaut werden, vor den sich das Langhaus als mächtige doppelgeschossige Rotunde legt, mit Seitenkapellen, äußerem Umgang und Vorhalle im Erdgeschoß und einem inneren Umgang im Obergeschoß. Die erhaltenen Pläne gewähren einen seltenen Einblick in die Wandlungen, die ein italienischer Entwurf in Deutschland erfährt. Das erste konventionelle Projekt wird nach Anforderungen heimischer Kultgebräuche und Wünschen der theologischen Bauherren abgeändert, bis in dem

[1] Vergl. die Ausführungen und Literaturangaben in den Kunstdenkmälern von Oberbayern S. 2397.
[2] Paulus, Zuccalli, Abb. 1—17.

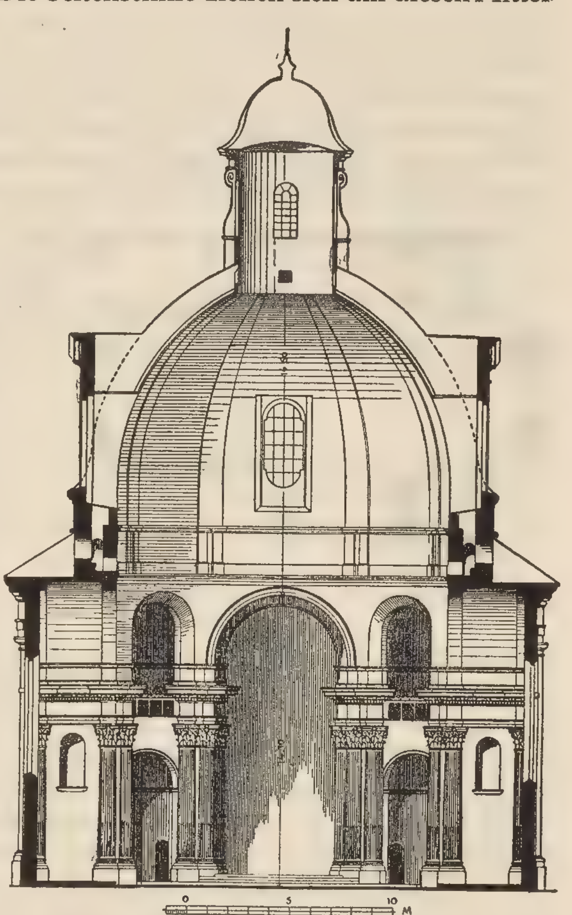
letzten, zur Ausführung angenommenen Plan (S. 156) die Rotunde eine Wieder≈holung und Übersetzung der alten Gnadenkapelle ins Große geworden ist. So hat die Kirche lokal≈nationalen Charakter erhalten. Die artistischen Interessen haben sich in Deutschland den kultischen gefügt.

Die eine Tendenz der Entwicklung geht dahin, die künstlerischen Interessen von dem Kultischen frei zu machen und den italienischen Zentralbau nach Deutsch≈land zu verpflanzen. Das Überwiegen des Artistischen, ohne daß doch das kul≈tische Moment ganz verschwunden wäre, macht den Reiz der Wallfahrtskirche *Vilgertshofen* aus (Ob.≈Bayern, Bez.≈A. Landsberg, 1687—92, Architekt Joh. Schmutzer, Grundriß S. 157, Innenansicht Taf. 17), die dem schwäbisch≈baye≈rischen Grenzgebiet angehört. Als Wallfahrt zur schmerzhaften Mutter Gottes sollte sie ein Zentralbau sein. Der Lösung legte der Baumeister ein Schema zugrunde, das die italieni≈sche Kunst in zahlreichen Redak≈tionen aller neuzeitlichen Stilstufen, von der Frührenaissance bis zum Barock, kennt. Ein zentraler, hier annähernd quadratischer Mittel≈raum, an den sich in den Achsen als Kreuzarme halbrund geschlossene Exedren legen. Das Motiv, das in der Hochrenaissance Bramante und Peruzzi beschäftigt, stammt aus der Lombardei (Mailand S. Lorenzo) und hat sich dort bis in die späte Zeit gehalten. Wir möchten die direkten Vorbilder für Vilgertshofen in Como suchen, wo sich das Konchenmotiv vom Dom und S. Fedele bis zu der Kirche des Collegio Gallio und der S. Annunziata findet. Die deutsche Übertragung entspricht der Sehstufe. In ängstlicher Befangenheit scheut man zurück vor einer völlig zentralen Durchbildung des Raumes, im Mittelraum über≈wiegt die Längsachse, betont durch haltgebende Ecken; ebensowenig wie in der Vierung von Obermarchtal wagt das Jahrzehnt im Gewölbe die Kuppel, man be≈gnügt sich mit einer Segmenttonne, in die die Querarme mit tiefen Stichen ein≈schneiden. Das Querschiff mit seinen kurzen, von gedrückten Segmentbogen über≈wölbten Kreuzarmen erscheint unentwickelt im Vergleich zur Längenausdehnung, die durch den tiefen Chor ein neues Übergewicht erhält. Hier hat sich das itali≈enische Vorbild eines zweigeschoßigen Chors, mit einem oberen, in Bogen geöff≈neten Umgang und halbrundem Schluß (vergl. besonders Dom und S. Fedele in



Freystadt Mariahilf

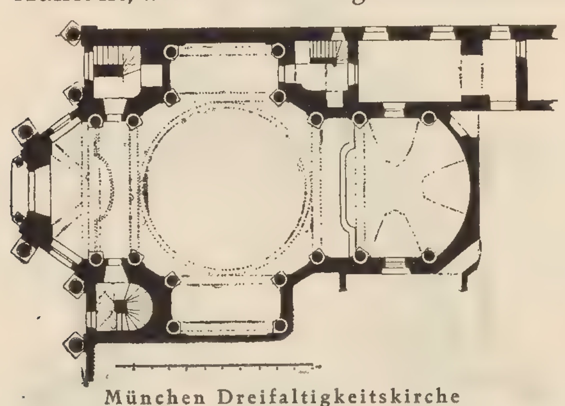
Como), und die heimische Überlieferung des Wallfahrtschores, wie wir ihn bei Polling (S. 124) beschrieben, zu einer eigenartigen Lösung verbunden. Eine dreischiffige Freipfeileranlage, deren Mittelschiff als eingezogener Chor in Erscheinung tritt und den Gnadenaltar enthält. Die Seitenschiffe ziehen sich um diesen Mittelraum zweigeschossig herum als ein unterer völlig geschlossener und ein oberer Umgang, der den oberen Choraltar trägt und in kleinen Balkonen gegen den Altarraum vorspringt; zwei Balkone schauen auch im Chorbogen gegen das Laienhaus. Der quadratische Mittelraum mit Apsiden hat sich in kleinem Maßstabe, wo dann auch eine Kuppel gewagt wird, rasch eingebürgert und als Kapellentypus in Bayern und Schwaben Verbreitung gefunden. Beispiele: die Wallfahrtskapelle *Heuwinkel* (1698, wahrscheinlich vom gleichen Architekten wie Vilgertshofen), *St. Maria-Alber* bei *Friedberg* (1692—95), die Friedhofkapelle in *Schlehdorf* (1693), die Mariahilfkapelle bei *Schwaben* (1721), sämtliche in Oberbayern. Für kleine Kapellen wird in dieser Zeit auch die Ovalform angewandt. Oberbayerische Beispiele sind: *Reichersdorf* Allerheiligenkapelle (1644), *Altötting* Sebastianskapelle (1664), *Mariabrunn* bei Dachau (1670), Renatuskapelle in *Lustheim* (1689, H. Zuccalli), *Berg a. Laim* Michaelskapelle (1690, H. Zuccalli, abgebrochen), *Reischach* Wallfahrtskapelle (1696), *Mühldorf* Maria-Eich (1699) — lauter unbedeutende Bauten. Die Raumform wird erst in der Spätstufe von Wichtigkeit.



Freystadt Mariahilf

Ein rein italienisches Barockschema, kreuzförmige Anlage mit flacher Vierungskuppel, gibt die Mariahilfkirche in *Vilshofen* wieder (Nied.-Bayern, 1691—94,

Architekt Ant. Riva). Bei der Wallfahrtskirche Mariahilf bei *Freystadt* (Oberpfalz, Bez.-A. Neumarkt, 1700—1708, Architekt G. A. Viscardi, Grundriß S. 158, Querschnitt S. 159), dem imposantesten Bau dieser Gruppe, entwickelt sich der Hauptraum aus einem Quadrat, an das sich tonnengewölbte Kreuzarme legen, zwei kurze mit Seitenaltären, zwei tiefere mit Vorhalle und Chor. Die abgeschrägten Ecken enthalten halbrunde Kapellennischen, darüber Oratorien. Über dem Ganzen auf niederem Tambour eine mächtige Kuppel mit Laterne. In die Durchführung dieses italienischen Grundrisses haben sich heimische Züge eingeschlichen. Nicht nur daß hinter dem Hochaltar auf einer Altane ein oberer Choraltar angeordnet ist, wie wir ihn häufig in Wallfahrtskirchen trafen: In den Abschrägungen des Hauptraumes durchbrechen die Oratorien über den Kapellennischen das Gebälk und reichen mit hochgestelzten Bogen bis zur Scheitelhöhe der Halbkreistonnen über den Kreuzarmen hinauf. Die Kuppel ruht so auf lauter Bogen. Man muß von einer Übertragung des deutschen Wandpfeilersystems auf den Zentralbau sprechen. Durch die Anwendung dieser heimischen Konstruktion ist die Kirche der Ausgangspunkt einer großen Reihe von Zentralbauten, geradezu eine Grundlage für die Entwicklung der Spätstufe geworden. Die letzte Phase der Hochstufe vertritt im Zentralbau die *Dreifaltigkeitskirche* in *München* (1711—15, Architekt G. A. Viscardi, fertiggestellt von H. Zuccalli, Grundriß oben). Der Grundriß entwickelt sich wieder aus einem Quadrat mit Eckabschrägungen, die aber nicht irgendwie ausgehöhlt sind, überwölbt von einer hohen Kuppel. Von den vier Kreuzarmen ist der Chor etwa dreimal so tief als die übrigen. Durch diese starke Betonung der Längsachse erscheint die Kirche als eine Verbindung von Zentral- und Longitudinalbau. Sie ist einer der reinsten Italienerbauten in Süddeutschland und könnte, abgesehen von der Dekoration, genau so in Mailand stehen (vergl. Mailand S. Sebastiano, S. Giuseppe).


München Dreifaltigkeitskirche

Den Umbauten mittelalterlicher Kirchen, die beim Langbau als wichtige Erscheinung des Auslaufs der Hochstufe hervorgehoben werden mußten, entspricht als Zentralbau die Modernisierung der Benediktinerkirche *Ettal* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Garmisch, 1710, Architekt H. Zuccalli[1]). Der Umbau, der die Mauern des

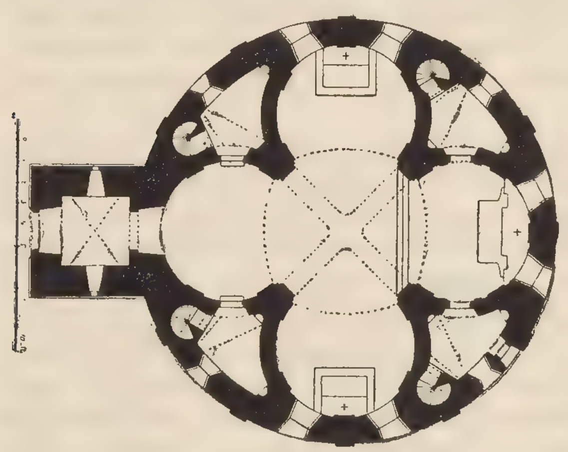
[1] Paulus, Zuccalli, S. 168.

gotischen Zwölfecks ummantelte, ihm eine mächtige Halbkugelkuppel aufsetzte und den polygonal geschlossenen Chor durch einen querelliptischen ersetzte, hat von den künstlerischen Werten der mittelalterlichen Anlage nicht das Mindeste gewahrt. Die heutige Fassung der Kirche, mit ihren hohen dekorativen Reizen, geht auf eine Wiederherstellung durch Joseph Schmutzer nach dem Brande von 1744 zurück.

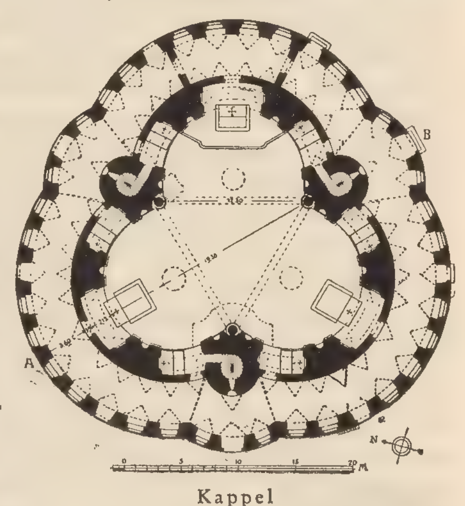
Neben dieser Zentralbaureihe, die den Gesetzen der künstlerischen Entwicklung folgend parallel zum Langbau verläuft, steht eine weniger hervortretende Gruppe von Kirchen und Kapellen, bei denen umgekehrt der Nachdruck auf dem kultischen, dem religiösen Moment liegt. Bei der Betrachtung der Baugesinnung wurde die dieser Stufe eigentümliche Frömmigkeit charakterisiert (S. 23). Sie hat vielfach im Lande Nachbildungen der heiligen Stiege (München-Theatinerkirche, Tölz, Mariaort), des von Engeln nach Loretto verbrachten Hauses von Nazareth (Loretto-Kapellen in Stadtamhof, Kobel bei Augsburg, Schönenberg u. a.), des heiligen Grabes in Jerusalem[1] (Neumarkt) nach festgelegten, gleichförmigen Schemen erstehen lassen. Aber auch das Nationalheiligtum in Altötting wurde in dieser Weise verehrt. Wie die neue Wallfahrtskirche die heilige Kapelle im großen wiederholen sollte, so sind aus der Zeit mehrere Nachbildungen der Altöttinger Gnadenkapelle (Grundriß S. 156) bekannt: Im Schloß zu *Schleißheim* (nicht mehr erhalten), die Schloßkapelle zu *Gessenberg* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Laufen, 1664), die Frauenkirche in *Münsterhausen* (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Krumbach, 1702). Und das Volk hält bei seinen Votivkirchen zäh an den von den Vätern überkommenen Formen fest. So lebt der mittelalterliche Typus der polygonalen, meist achteckigen Kapelle in neuzeitlichem Gewand bis ins 18. Jahrhundert fort. Einige Beispiele für viele aus Oberbayern: Gnadenkapelle in *Weihenlinden* 1643 (vergl. Grundriß S. 129), Freikirchl bei *Schaftlach* 1650, Portiunkulakapelle in *Miesbach* 1659, Leonhardskapelle bei *Harmating* u. a. Es läßt sich hier eine eigene heimische Entfaltung der neuzeitlichen Wallfahrtskirche beobachten. Das ursprüngliche Heiligtum ist so klein, daß es nur der Priester bei der Messe am Jahresfest betritt — für gewöhnlich knien nur ein paar Betende im Vorzeichen vor dem Gitter, an den Festen steht die Menge der Gläubigen auf der Wiese um die Gnadenkapelle herum im Freien. Das neuzeitliche Bedürfnis für die Gemeinde einen Raum zu schaffen führt einmal dazu, die Gnadenkapelle zu überbauen mit einer Kirche, in der sie den Chor bildet (Weihenlinden S. 129, Schönenberg, Altötting S. 156). In kleineren Verhältnissen vergrößert man den

[1] Vergl. Trattato delle Piante et Imagini dei Sacri Edificii di Terra Santa dal R. P. F. Bernardino Amico da Gallipoli, Romae 1609, mit detaillierten, maßhaltigen Stichen . . . . per consolatione de semplici artefici acciò volendone fabricare alcuno con licenza di chi aspetta, lo possino fare con ogni facilità . . . .

alten Achtecktypus, so daß er eine Gemeinde aufnehmen kann (Maria im Elend bei Dietramszell 1690), oder man zieht ihn in die Länge. Bei der Wallfahrtskirche St. Leonhard in *Fischhausen* (Ob.⸗Bayern, B.⸗A. Miesbach, um 1670) ist das Achteck gestreckt, in der Längs⸗achse westlich ein Vorraum, östlich Turm und Sakristei vorgelegt, die Querachse durch nischenartige Aus⸗biegungen für die Aufnahme von Seitenaltären erweitert. Von ähn⸗licher Anlage St. Maria in *Vorder⸗gern* (Ob.⸗Bayern, Bez.⸗A. Berchtes⸗gaden, 1709), wo die Winkel ab⸗gerundet sind und das gestreckte Achteck in die Ellipse übergeht.

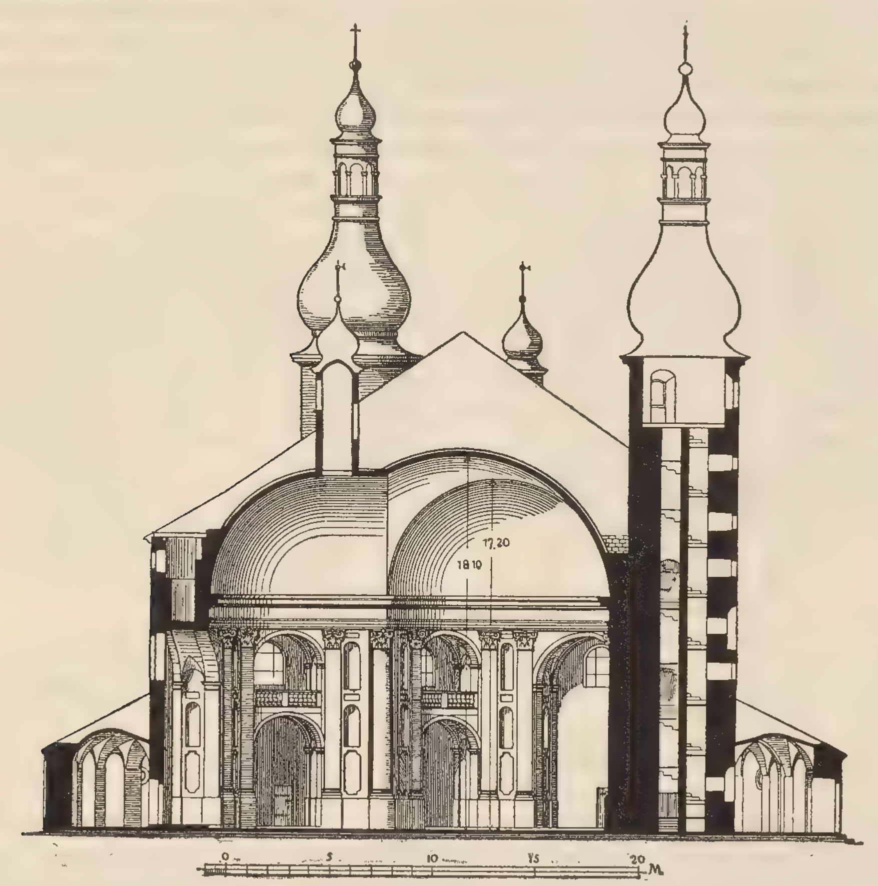

Westerndorf

In einer anderen Wendung kommt diese religiöse Gruppe zu symbo⸗lischen Grundrissen. Es wäre eine dankbare Aufgabe für theologische Unter⸗suchungen, die Zusammenhänge der neuzeitlichen Symbolik mit der mittelalter⸗lichen aufzudecken und aus literarischen Quellen präzisere Aufschlüsse über diese Vor⸗stellungen und Gedankengänge zu schöpfen. Wir müssen uns hier auf das Allgemeinste beschränken. Der Kreis, allein oder mehrere Kreise ineinander geflochten, ist ein uraltes Symbol des Ewigen, Unendlichen, der Gott⸗heit. Wir wissen nicht, wie weit sich bei einem Grundriß wie dem von Maria Birn⸗baum (S. 155) an die immer wiederkehrende Kreis⸗ und Dreipaßform symbolische Vor⸗stellungen knüpften. Sicher aber bestimmten sie den Grundriß der Kirche in *Westerndorf* (Ob.⸗Bayern, Bez.⸗A. Rosenheim, 1670, Ar⸗chitekt ein Mitglied der Familie Dientzen⸗hofer,[1] Grundriß oben). Einem großen Kreis sind vier in Vierpaßform ineinander geschlagene kleinere Kreise eingeschrieben. Die Dreizahl, das gleichseitige Dreieck, drei verschlungene Kreise sind das Symbol


Kappel

[1] Grundriß in dem S. 143 erwähnten Dientzenhofer⸗Band des Bayer. Nationalmuseums.

der Dreifaltigkeit.[1] Die letzteren bilden den Grundriß einer größeren Anzahl von Kapellen und Kirchen in Niederbayern und der Oberpfalz. Das erste bekannte Beispiel ist der ursprüngliche Plan zur Dreifaltigkeitskirche in *Armesberg*

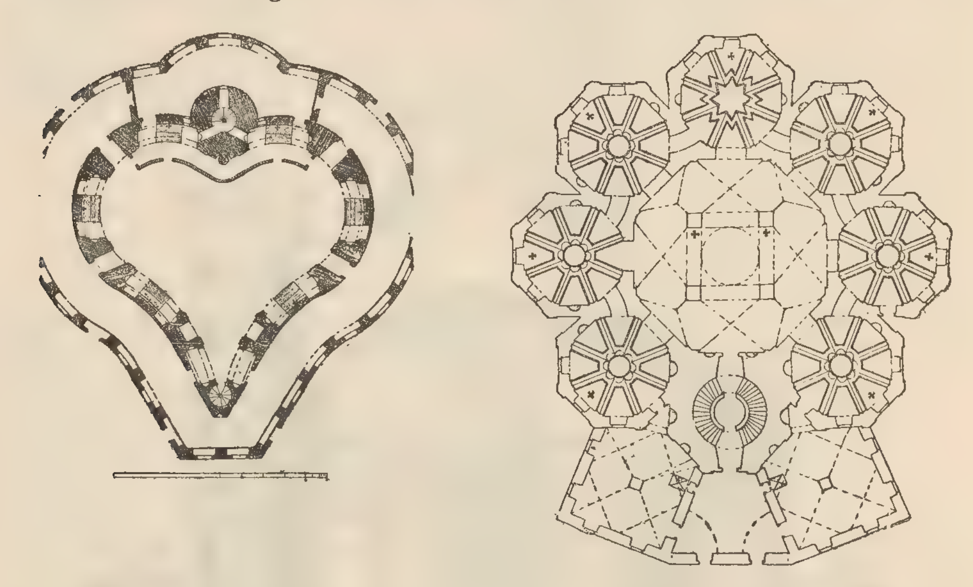


Kappel (Schnitt auf der Linie A–B des Grundrisses S. 162)

(Oberpfalz, Bez.⸗A. Kemnath) mit der Jahreszahl 1675; die Kirche wurde 1677 bis 1678 als einfacher Rundbau ausgeführt. Ähnlich die Kapellen in *Münchsdorf* (Nied.⸗Bayern, Bez.⸗A. Landshut), *Frauenbründl* (Nied.⸗Bayern, B.⸗A. Straubing),

[1] In Süddeutschland weit verbreitet. Sie finden sich in Oberbayern in Stuckdekorationen, z. B. in den Kirchen von Agatharied, Egern, Elbach, Habach (hier eingeschrieben Pater — Verbum — Spiritus Sanctus — Deus). Über die symbolische Bedeutung der Dreizahl vergl. von zeitgenössischen Werken Caesar Ripa, Erneuete Iconologia, Frankfurt 1669 und 1670 S. 124.

aus späterer Zeit *Dommelstadl* (Nied.=Bayern, Bez.=A. Passau, 1747–51) und, als stattliche Kirche, die Dreifaltigkeitswallfahrt *Kappel* (Oberpfalz, Bez.=A. Tirschenreuth, 1685–89, Architekt Georg Dientzenhofer,[1] Grundriß S. 162, Schnitt S. 163, Außenansicht Taf. 36, IV). Hier sind drei mit Halbkugeln überwölbte Halbkreise derartig aneinandergestoßen, daß ihre Sehnen ein gleichseitiges Dreieck bilden, in den drei einspringenden Winkeln drei Rundtürme, in jeder Konche drei Altäre, der ganze Bau von einem Umgang umzogen, der den Ausbuchtungen der drei Exedren und der drei Rundtürme folgt.



Dientzenhofer, Entwürfe für Wallfahrtskirchen

Die Baumeister der Familie Dientzenhofer haben in Süddeutschland diese Grundrisse besonders gepflegt. Außer Westerndorf und Kappel finden sich in dem öfter erwähnten Sammelband aus dem Besitz Leonhard Dientzenhofers[2] Entwürfe für Wallfahrtskirchen in Herzform, als Achteck mit sieben Seitenkapellen (sieben Schmerzen Mariae? Abbildungen oben), in Ovalform, die in diesem Zusammenhang vielleicht auch symbolisch zu nehmen ist. Diese Art kam wie der Dreifaltigkeitskult aus den slawischen Ländern, auf deren Einfluß wir bei den Dientzenhofer immer wieder stießen, in die angrenzenden

[1] Grundriß in dem S. 143 erwähnten Dientzenhofer=Band des Bayer. Nationalmuseums.
[2] Vergl. S. 143.

süddeutschen Gebiete herüber.[1] Neben dem Hauptstrom der Entwicklung dürfen diese meist kleinen und bescheidenen, für die Bedürfnisse des Landvolks geschaffenen Kirchen nicht übersehen werden. Sie sind ein Unterbau, eine Wurzel, durch die die Kunst der Spätstufe aus dem Volkstum Nahrung zieht.

Was die übrigen Stammesgebiete diesem reichen Bild des Zentralbaues in Bayern und der von ihm abhängigen Oberpfalz an die Seite zu stellen haben, ist wenig. In Franken erbaute Petrini die Bamberger Kirche *St. Stefan* (1677) in der Form eines annähernd gleicharmigen Kreuzes, unter Benutzung eines Chors von 1628. Über der Vierung, wo unbedingt eine Kuppel hingehörte, sitzt eine sechseckige Kasette, mit einem Stuckrelief geschmückt, — bezeichnend für die Schwierigkeiten, die in Deutschland die Freikuppel bereitet, während sie in Italien in jedem Städtchen zu finden ist. Dem Dientzenhofer-Kreis dürften die kleine Kreuzkapelle im Schloßpark von *Gaibach* (Bez.-A. Gerolzhofen, 1698) und die reich durchgebildete Kreuzbergkapelle bei *Schöntal* (1716) angehören, ein hoher Achtecksbau mit zwei inneren Umgangsgalerien.[2] In Schwaben wäre aus dem Kreis der Vorarlberger die Friedhofkirche in *Stefansfelden* (Baden, Kreis Konstanz, 1710) hier zu nennen, eine überkuppelte Rotunde mit vier kurzen Kreuzarmen. In beiden Gebieten haben sich die Zentralgedanken statt in eigenen Bauten in Verbindung mit dem Langbau ausgewirkt.

Die Hochschätzung der italienischen Kunst, der die Stufe nacheifert, von den als Vorbild und Programm am Eingang stehenden Italienerbauten bis zu den deutschen Kirchen der Schlußphase, mit denen die Lehrzeit beendet, die Gleichberechtigung gewonnen ist; die Probleme, um die sich die Stufe bemüht, Rezeption der Basilika, des Querhauses, der Tambourkuppel, des Zentralbaues: Alles dies sind Wirkungen und Erscheinungen der einen künstlerischen Grund-

[1] Vergl. in Mähren (Prokop IV) Saar-Johanniskapelle (1719), ein Fünfeck, symbolisierend die fünf Sterne, die den auf der Moldau schwimmenden Leichnam des Heiligen umschwebten, Eisenstein, ein sechsstrahliger Stern. Bei der Kappel ist besonders die Außenerscheinung (Taf. 36, IV) slawisch mit ihren Kuppeln und Zwiebeltürmen, in der Ausstattung sehen wir diese Einflüsse in den mit gestanztem Blech überzogenen Antependien usw., den mit Glasflüssen übersäten Heiligengerippen auf den Altären, den Reliquienbrettern aus Spiegelglas, den bunten Farben der Hölzer. — Mit den nach dem 60°-Winkel orientierten Bauten des späten italienischen Barock (eine Zusammenstellung bei Frankl, Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, S. 64), die mit antik-orientalischen Grabbauten zusammenhängen dürften (vergl. Serlio Libro III, XXXI tempio fuori di Roma, Montfaucon II 1, Tafel 36, 4, auch unter den von Redtenbacher publizierten Peruzzischen Entwürfen ein solcher Grundriß), hat diese Gruppe zunächst nichts zu tun. — Aus Böhmen erhält die Kappel auch heute noch ihren größten Zulauf.

[2] Der Bau wird von einigen dem jungen Neumann zugeschrieben, bis jetzt ohne Beweis.

tendenz, des Strebens nach plastischer Durchknetung des Raums. Infolge der starken Auslandseinflüsse und der Unvollständigkeit der Reihen ist es schwieriger, innerhalb der Stufe einzelne Phasen zu unterscheiden. Doch läßt sich im Rahmen der Plastizität der Stufe eine Entwicklung vom Flächenhaften (querschifflose Basiliken, Maria Birnbaum) über das Körperhaltige, klassisch Durchgearbeitete (Obermarchtal, Walldürn, Vilgertshofen, Freystadt) zum Raumhaltigen (Zentralisierungstendenzen, Weingarten, Banz, Großkomburg, München-Dreifaltigkeitskirche) erkennen.

DIE SPÄTSTUFE
1720—1780

Grundlage der Entwicklung des 18. Jahrhunderts ist einmal eine neuzeitliche heimische Tradition, die im Lauf von mehr als einem Jahrhundert sich entfaltet und gewandelt, Fremdes in sich aufgenommen und jetzt den Anschluß an die zeitgenössische internationale Kunst erreicht hat. Dann die bereits fertig abgeschlossen vorliegende neuzeitliche italienische Architektur in ihrer Gesamtheit; aus den Händen ihrer letzten Meister haben die Süddeutschen dieses Erbe empfangen und noch etwas von ihrem unmittelbaren Leben mit sich herübergenommen. Leicht ist nun die Verständigung mit anderen Abzweigungen aus jenem Stamm: Mit Österreich, das um etwa eine Generation voran ist, findet ein flüssiger Austausch statt, französische Anregungen gehen mühelos ein. Endlich steht die deutsche Gotik im Gesichtskreis der Zeit, nicht mehr als Lebendiges, sondern als Historisch⸗Fernes. Restaurationen mittelalterlicher Kirchen beschäftigen die Spätstufe von Anfang bis zu Ende und bei der Bemühung ihnen die „Fortschritte des Geschmacks“ zugute kommen zu lassen, nimmt die neue Kunst bewußter oder unbewußter Elemente des Alten in sich auf.

Die Technik ist so hoch entwickelt, die Tradition so frei geworden, daß von hier aus der künstlerischen Gestaltung keine Schranken in den Weg treten. Andererseits ist noch genügende Führung vorhanden, die vor reiner Willkür behütet und die Geschlossenheit der Entwicklung wahrt. Zwischen Freiheit und Führung, bewußter Auswahl der Anknüpfungspunkte und dumpferem Folgen bewegen sich die Werke der Spätstufe. Die Zeit der Abhängigkeit, der Nachahmung ist vorüber. Internationale Probleme erfahren jetzt ihre deutsche Lösung, deutsche Gedanken eine die ganze abendländische Gemeinschaft angehende, ihr verständliche und wesentliche Formulierung.

Die künstlerischen Grenzen der Stammesgebiete, wie sie die Hochstufe nach der Wanderkünstlerzeit der Frühstufe abgesteckt hatte, verwischen sich. Aber der Charakter der Stammesart geht dabei nicht verloren, sondern kommt gerade jetzt zur stärksten Ausprägung; die Raumarten, die jeder Stamm besonders überkommen hat, bilden auch das Rückgrat der Spätzeit. Aber die Entwicklung liegt nicht mehr bei den Stammesschulen und ⸗Gruppen, die jetzt nur mehr die Folie bilden. Die Zeit der schöpferischen Einzelpersönlichkeiten, der großen Meister ist gekommen.

I. JOHANN MICHAEL FISCHER (1691–1766)

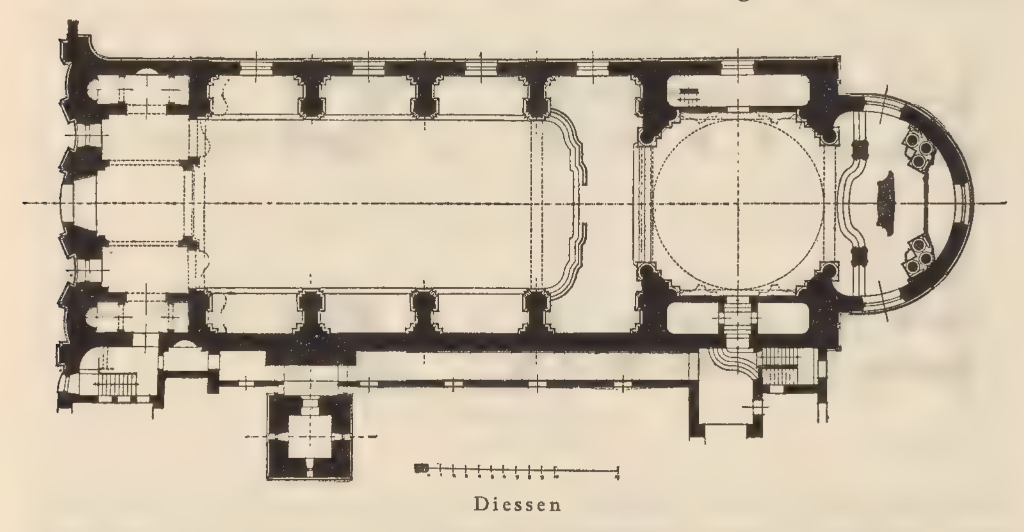
Bayern pflegte auf der Hochstufe ausschließlich das Wandpfeilersystem und den Zentralbau. Die beiden Raumarten bestreiten auch die weitere Entwicklung. Sie waren hier zum Schluß der Hochstufe nicht in die enge Verbindung getreten wie in den anderen Stammesgebieten. Und unverbunden nebeneinanderstehend greift sie die Kunst des Mannes auf, der den bayerischen Kirchenbau zur Reife bringen sollte.[1] Aber das Nachfolgende fußt immer auf der Gesamtheit des Vorangegangenen. Die Errungenschaften der Hochstufe, ihre perspektivischen Wirkungen, die Durchdringung von Zentral- und Longitudinalgedanken sind die Voraussetzungen, das Überkommene, das von Anfang an der Spätstufe zugrunde liegt. Wir beginnen die Betrachtung der Wandpfeilerkirchen mit der Benediktinerkirche *Dietramszell* (Ob.-Bayern, Bez.-A. München II, 1729–41). Fischer hat wohl einen Teil des Baues fertig vorgefunden. Es ist das aus vielen bayerischen Beispielen der vorangehenden Stufe bekannte Schema der Wandpfeilerkirche mit Emporen ohne Querschiff, im Langhaus fünf Joche, das westliche durch die doppelte Orgelempore verbaut, der Chor in der Art von Beuerberg (S. 119), zweiachsig mit Freipfeilern und Seitenemporen. Die Raumtendenzen der Stufe zeigen sich allein in der Gewölbedekoration. Im Chor sind die zwei Achsen unter ein Rundbild gebracht, im Langhaus faßt ein gestreckt ovales, durch kräftige Rahmung unterstütztes Deckenbild die drei mittleren Achsen zu einer zentralisierenden Einheit zusammen. Stärker hat Fischer diese Raumidee in der Prämonstratenserkirche *Osterhofen*[2] (Nied.-Bayern, Bez.-A. Vilshofen, 1726–31), einem völligen Neubau, gestaltet. Das Langhaus — Wandpfeilersystem mit Emporen — faßt die drei breiteren Mitteljoche durch das Deckenbild zusammen und hebt von ihnen das mittelste noch einmal hervor durch die Drehung der Altäre mit dem Gesicht gegen die Längsachse statt gegen den Eingang wie durch Teppiche auf den Emporenbalkonen; auch liegt hier der Augenpunkt für die Architekturperspektive des Deckenbildes. Östlich und westlich wird diese Mittelgruppe von je einem schmäleren Joch, in dem über der Empore das Gebälk durchgeführt, unter ihm Koretti eingebaut sind und das Gewölbe ein eigenes querovales Gemälde trägt, gehalten. Das Wandsystem hat im Langhaus der Theatinerkirche einen Vorgänger. Durch Abrundung der Ecken mit entsprechender Gewölbekehle ist der Raum noch einmal zentrisch zusammengefaßt. Aber nicht nur das Mittelschiff, auch der einschiffige Chor, auch die Abseiten — diese durch Ausschwingen der seitlichen Begrenzungsflächen und Überdeckung

[1] Der Darstellung liegt die von Th. Demmler aufgestellte und datierte Liste der Fischerschen Kirchen zugrunde.

[2] Vergl. Feulner im Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1914/15, auch für Fürstenzell und Schärding.

mit ovalen Flachkuppeln sowohl unter wie oberhalb der Emporen — sind als selbständige zentrale Kompartimente durchgebildet, der Gesamtraum wird in einzelne, ineinander verzahnte Zentralräume aufgeteilt. In einer späteren trockeneren Fassung kehrt der Gedanke des einheitlichen zentralisierenden Langhauses noch einmal wieder in der Zisterzienserkirche *Fürstenzell* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Passau, 1740—45). Vier Joche mit ähnlich ausschwingenden Emporen wie in Osterhofen sind hier durch ein einziges Deckengemälde und Auskehlung der Ecken zusammengefaßt.

Eine andere Richtung erhält die Entwicklung der Wandpfeilerkirche in der Kollegiatskirche *Diessen*[1] (Ob.-Bayern, Bez.-A. Landsberg, 1732—39, Grundriß

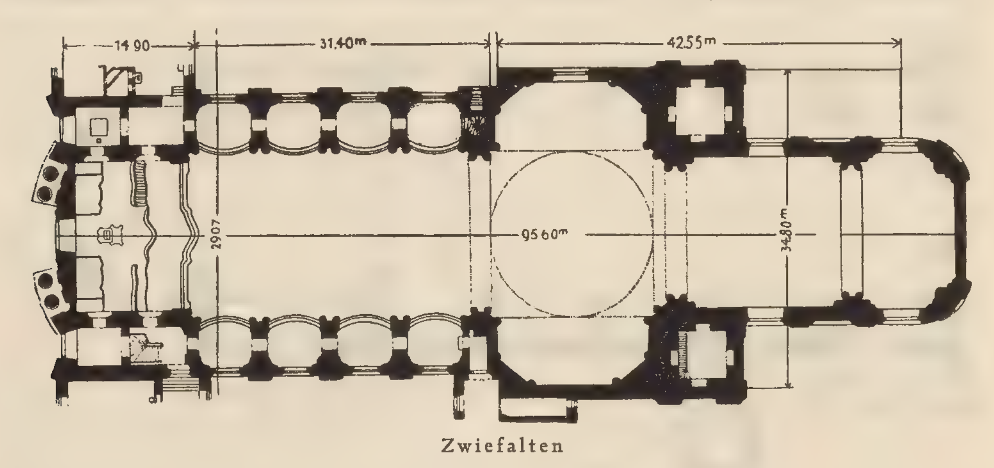


Diessen

oben, Innenansicht Taf. 18). Auch hier konnte Fischer wie bei der Mehrzahl seiner großen Bauten nicht frei disponieren, sondern benutzte die Fundamente eines 1720 begonnenen und fast bis zur Bedachung fortgeschrittenen Baues, den er bei der Übernahme hatte niederlegen lassen. Schon bei der Pfarrkirche in *Schärding* (Oberösterreich, 1726 ff.) hatte er zwischen Chor- und Laienraum ein Gelenk eingeschaltet, indem er nach vier Jochen mit Emporen das östliche Langhausjoch ohne Empore ließ. Einen ähnlichen Gedanken führt Diessen durch. Die Kirche ist eine Wandpfeilerkirche ohne Seitenemporen. Nach einem Vorjoch mit Orgelchor werden drei Achsen durch ein einziges Deckenbild zu einem länglich-zentrischen Raum zusammengefaßt. Das folgende fünfte Joch — kultisch schon

[1] Tafelwerk Aufleger-Trautmann, Fürstenfeld-Diessen, München 1894.

zum Chor gehörend — ist auf dem Gewölbe durch ein zentralisierendes Gemälde ausgezeichnet und durch einen breiten Gurt vom Laienraum geschieden, der sich auf dem Fußboden durch konkav einschwingende Stufen mit Speisegitter mit ihm verzahnt. Querschiff kann man diesen Teil nicht eigentlich nennen, aber er ist dem verkümmerten Querschiff der ersten Vorarlberger Bauten (S. 135) in seiner Aufgabe verwandt. Mit den größeren, enger gerückten Altären vor den vortretenden Wandpfeilern des Triumphbogens sammelt er noch einmal den Blick vom Laienhaus her, er bildet die Einstellebene, den Rahmen für das Bild des Chores, das sich in der Mitte öffnet. Dieser setzt sich aus zwei Zentralräumen zusammen. Das Priesterhaus schließt als neues Wandpfeilerjoch an, das im



Zwiefalten

Mittelschiff zum Quadrat verbreitert ist, von einer runden Flachkuppel überwölbt. Die Abseiten, unten vermauert, öffnen sich in ein Drittel Höhe zu altanartigen Emporen. Das durch einen dem Triumphbogen konformen Bogen getrennte Altarhaus, in der äußeren Umfassungsmauer ein überhöhter Halbkreis, wird durch Auskehlung der westlichen Ecken ebenfalls zentralisiert. Damit ist ein neuer Chortyp geschaffen, der südlich der Donau den Freistützenchor (Typus Dillingen, Beuerberg) ablöst. Nirgends mehr ist das Schema so elegant und harmonisch durchgeführt wie in Diessen.

Ihren Höhepunkt und Abschluß findet diese Reihe in der Benediktinerkirche *Zwiefalten*[1] (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Münsingen, 1741—53, Grundriß oben, Innenansicht Taf. 19). Auch hier fand Fischer vor seiner Zuziehung begonnene

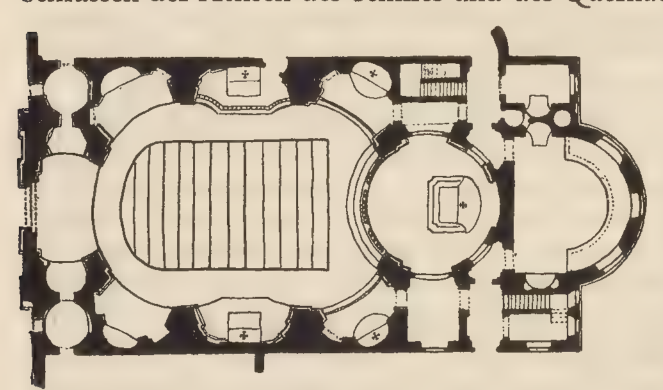
[1] Schurr, Das alte und neue Münster in Zwiefalten, 1910. — Tafelwerk Kick und Pfeiffer, Barock, Rokoko und Louis XVI aus Schwaben, 1907.

Bauteile vor — im Chor; er ist dadurch das Schwächste an der Kirche geworden und kann sich mit Diessen, mit dem er das zwischen zwei vortretenden Bögen eingespannte quadratische Priesterhaus, mit glatten Wänden statt der Abseiten-Emporen,[1] und das zentralisierende Altarhaus gemein hat, nicht messen. Um so reicher sind die übrigen Teile gestaltet. Aus jenem Gelenkstück zwischen Chor und Langhaus ist nun ein voll ausgebildetes Querschiff geworden. Über der quadratischen Vierung ruht eine zwar tambourlose, aber deshalb nicht weniger mächtige Kuppel. Die über die Außenfluchten vorspringenden Kreuzarme zeigen im Innern abgeschrägte Ecken, so daß auf jeder Seite drei Altäre sich radial um die Vierung gruppieren, in die von den Seitenwänden her auch Oratorienkanzeln, in Geschoßhöhe angebracht, blicken. Nicht mehr als quergestellte blockige Raumschicht wie in Obermarchtal, sondern als sphärisch in sich gerundeter, gewissermaßen selbständig für sich ausgehöhlter Raum ist hier der Vorchor gebildet, nicht Proszenium, Rahmen, sondern ein Becken, das den Blick sammelt vor dem Bilde des Hauptchors, in dem sich, halbverschleiert durch das Abschlußgitter und den Kreuzaltar unter dem Triumphbogen, das kirchliche Schauspiel abspielt. Ein Bogen, durch die Kanzel und eine ihr korrespondierende plastische Gruppe wie durch Ambonen betont und als Gurt über das Gewölbe laufend, scheidet den Vorchor vom Laienraum, der sich durch das ein wenig gegen die Vierung vorgeschobene Gestühl leicht mit ihm verzahnt. Aus dem Wandpfeilersystem mit Emporen ist hier ein ausgesprochenes Logenhaus geworden. Die vier Achsen zentrieren um ein das ganze Gewölbe überziehendes ovales Deckengemälde. Die Emporen, auf drei Seiten umlaufend, schwingen in Balkonen breit vor und sind niedrig gesetzt, so daß sie völlige Teilnahme am Gottesdienst erlauben, den besten Platz in der Kirche darstellen. Das ist das neue Raumbild dieser Stufe. Zeigt die erste Münchener Michaelskirche den einen, ungegliederten, flächig bestimmten Raumblock (S. 112), zerlegt Obermarchtal diesen Block in Schichten, die ihn horizontal gliedern, plastisch durchkneten und dadurch dem Auge erfaßbar machen (S. 135), so ist hier ein sehr langer Raum (93 m) durch Aufteilung in einzelne, in sich geschlossene Raumkompartimente erfaßt, eine Raumfolge geschaffen, die die Tiefe bewältigt. Damit hat das deutsche neuzeitliche Langbauschema — Wandpfeilersystem mit Emporen, Querhaus und Vierungskuppel — eine neue Fassung erhalten, die Fassung des 18. Jahrhunderts. Obermarchtal und Bamberg-St. Martin (S. 144) wie Weingarten (S. 138) waren dazu Vorstufen. Die deutsche Reihe ist jetzt ganz frei geworden von dem Eindruck Italiens und tritt gleichberechtigt und vergleichbar in den internationalen Kreis

[1] In der jetzigen Fassung. Es bleibt zu untersuchen, ob sie der Fischerschen Intention entspricht, nachdem Spuren von Vermauerungen sichtbar sind und der obere Abschluß des Chorgestühls nicht paßt.

ein. Stellt man Zwiefalten neben die typisch italienische Ausformung des neuzeitlichen katholischen Langbauschemas, den Gesù, so treten nationale Unterschiede der beiden Kunstweisen greifbar, gewissermaßen über einen gemeinsamen Nenner gebracht, zutage. Auch die malerischste italienische Formulierung erscheint daneben plastisch, dem Prinzip der bestimmten Form unterworfen. Der deutsche Raum ist von einem anderen Grad Realität. Ein Standpunkt von relativer Festigkeit genügt für den Beschauer — um ihn wogt es von Erscheinungen und Bildern.

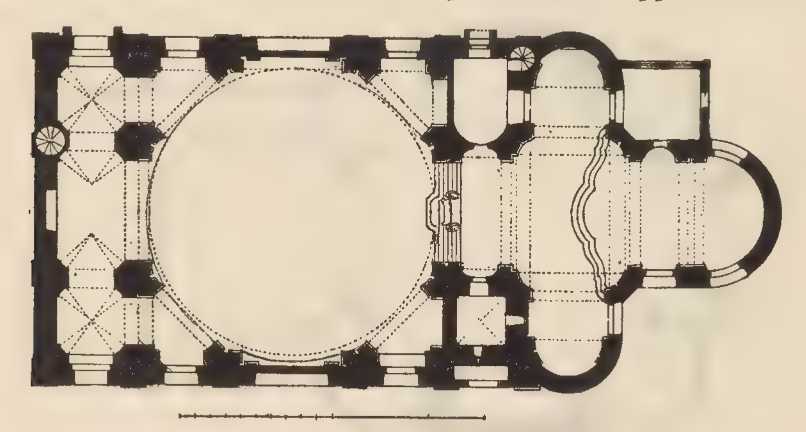
Weniger im Raum selbst als bei Betrachtung des Grundrisses von Zwiefalten auf dem Papier ergibt sich eine Korrespondenz zwischen den exedrenartigen Schlüssen der Achsen des Schiffes und des Querhauses, die daran erinnert, daß mit der Kirche gleichzeitig große Zentrallösungen entstanden — es sind andere Reihen, die zu ihnen hingeführt haben.


München St. Anna im Lehel (Entwurf, 1:370)

In der Hochstufe ergaben sich für den Zentralbau im Gegensatz zu dem Kontinuo des Langbaues keine geschlossenen Entwicklungsketten, er war das Feld für Versuche und den Import neuer Gedanken. Das gleiche Bild des Experimentierens zeigen auch die ersten Fischerschen Bauten dieser Raumart. Ein Bindeglied zwischen der eben betrachteten Gruppe von Kirchen, bei denen der Akzent auf der Longitudinalentwicklung liegt, und denen, für die umgekehrt ein Zentralraum den Ausgangspunkt bildet, stellt die Hieronymitanerkirche *St. Anna* in *München* dar (1727—30, 1852—53 nach Osten verlängert und mit einer neugotischen Fassade versehen, Grundrißentwurf[1] oben, Innenansicht Taf. 24, I). Der Tendenz nach Zentralisierung des Langhauses, die sich bei den vorigen Bauten in den ovalen Deckenbildern ausgesprochen hat, haben bei dieser kleinen Kirche auch die Seitenwände nachgegeben. Schon im Grundriß stellt sich der Laienraum — drei emporenlose Wandpfeilerachsen, deren mittelste hervorgehoben ist, — als ein Längsoval dar, in das sich der kreisrunde Chor nicht viel anders als eine betonte Abseite verzahnt. Hier liegt der Zusammenhang mit der österreichischen Gruppe

[1] Im Münchener Reichsarchiv, in der Ausführung vereinfacht.

auf der Hand, die die Längsellipse in den für viele Bauten der habsburgischen Lande vorbildlichen Wiener Kirchen St. Peter und St. Karl Borromäus in reicherer Durchbildung anwendet. Fischer hat das Motiv nicht weiter verfolgt. Bei der *Anastasiakapelle* in *Benediktbeuren* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Tölz, 1750–58), von ähnlicher Form, mit Betonung der beiden Achsen nur ohne Abseiten und eigenen Chor, und in dem bescheidenen Votivkapellchen *Goßenzugen* bei Zwiefalten (1749) taucht es noch einmal auf.
Der reine Kreis bestimmt das Laienhaus der Pfarrkirche von *Murnau* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Weilheim, 1725–27, Grundriß unten, Innenansicht Taf. 20, I) derart, daß das quadratische Schiff von einer großen Flachkuppel überwölbt wird.

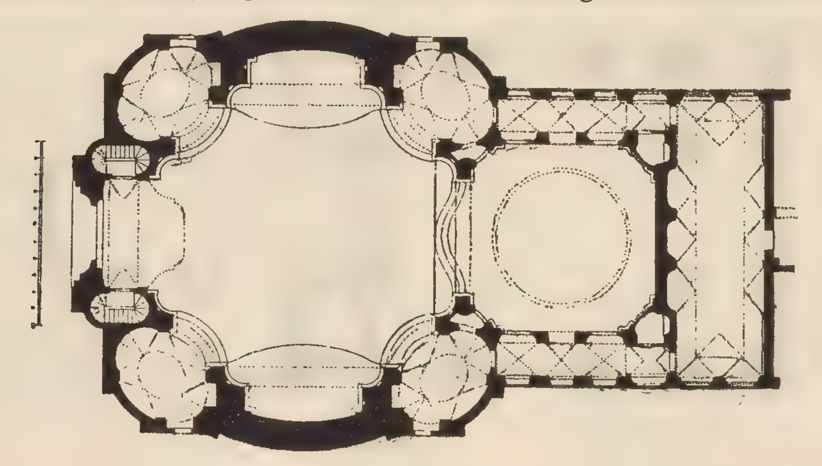


Murnau

Auch hier kann man von der Anschauung ausgehen, daß drei emporenlose Wandpfeilerjoche sich um den Kreis des Gewölbes zusammengeschlossen haben. Der Kuppelring ruht auf den Halbkreisbögen der vier breiteren Achsjoche, zwischen denen sich über Eck die niedrigeren Bogen der Diagonaljoche schwingen. Für die Pfeiler ergibt sich eine Anordnung im Achteck.[1] Die Raumbehandlung erscheint, so imposant die verhältnismäßig niedrig gelagerte Kuppel wirkt, für diese Stufe primitiv; die Quadratecken sind Überbleibsel, Zwickel geblieben, nicht ausgenutzt. Den Anfänger verrät auch der Chor – drei halbrund geschlossene Exedren um eine überkuppelte Vierung (letzten Endes auf Palladios Redentore zurückgehend). Er kommt nicht auf gegen das mächtige Langhaus und die Kreuzarme sprechen im Raumbild überhaupt nicht mit. Was die reif gewordene Kunst

[1] Im Grundriß ist Murnau ähnlich ein Entwurf Francesco Ricchinis für S. Pietro con la Rete in Mailand, datiert 1623 (Mailand, Archivio Municipale, Raccolta Bianconi IX, 32).

Fischers aus diesem Grundmotiv macht, liegt in der *Augustiner=Eremiten=* (jetzigen *Franziskaner=*) kirche zu *Ingolstadt* vor (1739, Grundriß unten, Innenansicht Taf. 20, II). Man kann das Langhaus als Achteck oder als Durchdringung zweier Kreuzarme mit Eckabschrägung nehmen – vier breitere Achs= und vier schmälere, emporentragende Diagonaljoche schließen sich zu einer Rotunde zusammen. Die Gewölbebogen aller Joche haben annähernd gleiche Scheitelhöhe und tragen gemeinsam die Kuppelschale: das alte Wandpfeilersystem. Der Grundriß von Murnau ist in dem Sinn weiterentwickelt, daß der Chor von allen für den Einblick nicht mitsprechenden Nebenteilen befreit und als einfaches Quadrat mit geschlossenen Umgängen gestaltet ist, aus den unausgenutzten Eckzwickeln des



Ingolstadt Augustiner=Eremiten= (Franziskaner=)kirche

Langhauses sind selbständige, in sich gerundete Diagonalräume von querelliptischem Grundriß geworden, die leicht wie Luftsäulen im Erd= und Emporengeschoß konvex gegen die Rotunde vorschwingen. Das italienische Grundrißmotiv ist wieder aus Österreich, von der Wiener Piaristenkirche Maria Treu (1698–1716),[1] nach Bayern gekommen. Dort wie in Italien bleiben die Diagonalräume – es sind nur im Mauerwerk ausgesparte Nischen – unter dem Gebälk. Der Aufriß von Ingolstadt ist aus der bayerischen Tradition, von Viscardis Mariahilfkirche in Freystadt herzuleiten (Schnitt S. 159), die zum erstenmal das Wandpfeilersystem auf den Zentralbau anwendet. Eine Gegenüberstellung von Freystadt und Ingolstadt macht Unterschiede zwischen Hochstufe und Spätstufe klar. Dort der plastisch durchgearbeitete Raum, dessen einzelne Glieder, durch Gelenke

[1] Grundriß in der Zeitschr. des österr. Ingenieur= und Architektenvereins 1906 (Dernjač).

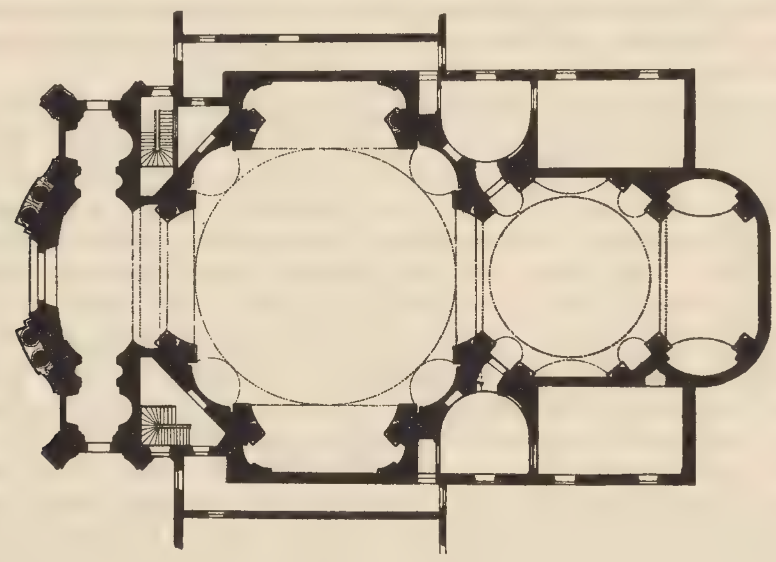
verbunden, sich loslösen und ansetzen lassen, — hier einzelne der Glieder zu eigenen, für sich ausgehöhlten Räumen verselbständigt, das andere, besonders die Kuppel, beigezogen und zu einer unlösbaren Einheit verschmolzen, alle Nähte und bestimmten Grenzen verwischt, alle greifbare Form in unbestimmt wogende Erscheinung aufgelöst. Wieder hat damit ein neuzeitliches Motiv seine deutsche Formulierung gefunden, die sich anderen nationalen Lösungen gegenüberstellen läßt. Ein Vergleich mit der Peruzzischen Redaktion dieses Grundrißmotivs,[1] das die Renaissance aus der Antike übernahm, erhebt den eben in relativer Ausformung, innerhalb der deutschen Entwicklung betrachteten Unterschied eines plastisch und eines malerisch durchgebildeten Raums zu einem nationalen Gegensatz und läßt das Erscheinungsmäßige deutscher Raumgestaltung mit aller Schärfe hervortreten.

Den strengeren Aufriß, wo die Kuppel mit Pendativs auf dem Gebälk von vier Pfeilern aufsitzt, hat Fischer nach den einfachen Dorfkirchen von *Bergkirchen* (1730–32) und *Unering* (1730–31) in der Schloßkirche von *Sandizell* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Schrobenhausen, 1735–37) zum erstenmal in größerem Maßstab angewendet. An die Rotunde legen sich in der Längsachse der halbrund geschlossene Chor und eine Turmvorhalle, in der Querachse kurze Kreuzarme mit Seitenaltären. Die breiten Pfeiler der Flachkuppel öffnen sich unter dem Gebälk zu flachen Nischen, in die östlichen sind Altäre, in die westlichen Oratorien mit vorspringenden Balkonen eingebaut. Diese Reihe hat in der Kirche der St. Michaels-Erzbruderschaft in *Berg am Laim* (Ob.-Bayern, Bez.-A. München I, erbaut im Auftrag des Kurfürsten Clemens August von Köln 1737–51, Grundriß S. 176, Innenansicht Taf. 21) ihre Vollendung gefunden. Auch hier eine kreisrunde Flachkuppel über der Kreuzung einer betonten Längs- und einer kurzen Querachse.[2] Die Pendativs über dem Gebälk der Kuppelpfeiler werden von geraden Fenstern durchbrochen. Ihre Stichkappen sind zu kleinen runden Flachdecken ausgehöhlt, derart, daß sich als Begrenzungslinie der komplizierte Schnitt eines Zylinders mit der Pendativschale ergibt. Gegenüber dem reinen Wandpfeilersystem von Ingolstadt, wo in die Rotunde das Licht nur durch die sie umlagernden Räume einfällt, erhält dieser Raum in einigen Achsen, den Diagonalen, im Obergaden direktes Licht: eine ungewöhnliche, nicht leicht aufzufassende Konstruktion, die man als eine Art Verschmelzung von Wandpfeiler- und basilikalem System bezeichnen kann. Das unausgesprochene Schwanken

[1] Redtenbacher, Perruzzi, Taf. IV, Fig. 5, abgeleitet aus dem in Fig. 1 wiedergegebenen antiken tempio a lato al Batesimo di Chostantino a Roma.

[2] Die Rotunde ist zu vergleichen mit der schon beigezogenen Wiener Kirche Maria Treu und lombardischen Lösungen wie S. Filippo Neri in Lodi, S. Giovanni in Piacenza, S. Bernardino in Mailand, die aber den Charakter der Zeitstufe bei weitem nicht so rein zum Ausdruck bringen.

zwischen verschiedenen Figuren bestimmt den Grundriß, in dem die Innenseiten der Kuppelpfeiler flach konkav ausgehöhlt sind: Kreis, Achteck, griechisches Kreuz sind fließend ineinander gearbeitet; sobald man die eine Figur herauslösen will, macht eine andere ihre Ansprüche geltend. In einem beständigen Haschen, Entwirren und Neuverwirren bleibt das Auge in Bewegung; der Raum soll zu keiner Verfestigung kommen. In der Längsachse liegt westlich vor der Rotunde eine querovale Vorhalle mit Orgelempore, östlich folgt der Vorchor, der in kleinerem Maßstab Grund- und Aufriß des Hauptraums nahezu wiederholt; an ihn schließt sich das querovale Altarhaus. So ist auch hier die



Berg am Laim (1:400)

Tiefe erfaßt durch Aufteilung in lauter zentralisierende Einzelräume. Hat bei Zwiefalten das optische Verhältnis, das zwischen Bühnenraum und Zuschauerraum besteht, die einzelnen Kompartimente zusammengehalten, so liegt dieser Komposition das perspektivische Prinzip der Verjüngung zugrunde. Die Operationen, durch die das in der europäischen wissenschaftlichen Perspektive erzogene Auge entfernte Gegenstände auffaßt, führt hier die Architektur selbst aus, indem sie den in der Rotunde stehenden Beschauer diesen selben Raum vor sich in kleinerem Maßstab sehen läßt und im Altarhaus die Tiefenachse kürzer macht als die Querachse. Das Auge nimmt aber trotzdem seinerseits noch einmal die Verkürzung vor, so daß gewissermaßen eine doppelte Verjüngung

eintritt, aus der dann auf weitere Entfernung und größere Tiefe geschlossen wird. Bernini hat von diesen perspektivischen Kunststücken in den Peterskolonnaden, der Scala regia, den Kirchen von Arricia, S. Andrea al Quirinale den breitesten Gebrauch gemacht. In Berg am Laim handelt es sich freilich nicht um eine ernstliche Täuschung. Das Auge verliert nur die Maßstäbe und indem ihm in fortwährend wechselndem Spiel der Raum bald größer, bald kleiner erscheint, entsteht jenes Gleiten und Flimmern, das zu keiner Bestimmtheit kommen läßt. Wieder ist damit die spezifisch nordische Fassung eines der Spätzeit der abendländischen Kunst angehörenden Gedankens gefunden, die zum Vergleich mit einer italienischen Lösung auffordert. Wir stellen neben Berg am Laim die römische Kirche S. Maria in Campitelli (1665—67), ebenfalls eine sich verjüngende Folge von zentralisierten Räumen, um an zwei reinrassigen Ausprägungen die nationalen Gegensätze[1] zu erfassen: Der italienische Raum strotzend von plastischen Formenergien, der nordische flimmernd entweichend, eine jedem Zugreifen sich entziehende Bilderscheinung.[2]

Die Kirche von Berg am Laim durchzieht ein Element klassischer Reinheit, das sich nicht allein durch den höfischen Auftrag motivieren läßt und sie für unser Gefühl aus den Fischerschen Bauten heraushebt. Es ist uns willkommen, daß die Archivalien neben Fischer den Namen Cuvilliés nennen.[3] Aus seiner Beteiligung, die auch durch seine Beziehungen zu Clemens August von Köln nahegelegt wird, ließe sich diese, den italisierenden deutschen Bauten fremde, wohl aber auf Französisches hinweisende Note erklären.[4] An der französischen Orientierung der süddeutschen Architektur seit etwa 1720 nimmt der Kirchenbau so gut teil wie der Profanbau. Die Zusammenhänge ließen sich leichter fassen, wenn mehr Kirchenbauten oder Entwürfe der führenden Architekten des 18. Jahrhunderts bekannt wären. Als ein Beispiel für die kirchliche Bauweise, die die Münchener Hofarchitekten in ihren Pariser Studienjahren kennen lernten, möge der Kirchenentwurf Robert de Cottes im Umbauprojekt des Schlosses Schleißheim[5] dienen. Hier findet sich ein ähnliches Verhältnis zwischen Mittelraum und Kreuzarmen, die Auskehlung der Exedren, die Stichbogenfenster, die

---

[1] Zu denen sich, im Gesamtbild der abendländischen Kunst betrachtet, der Gegensatz zwischen 17. und 18. Jahrhundert gesellt.

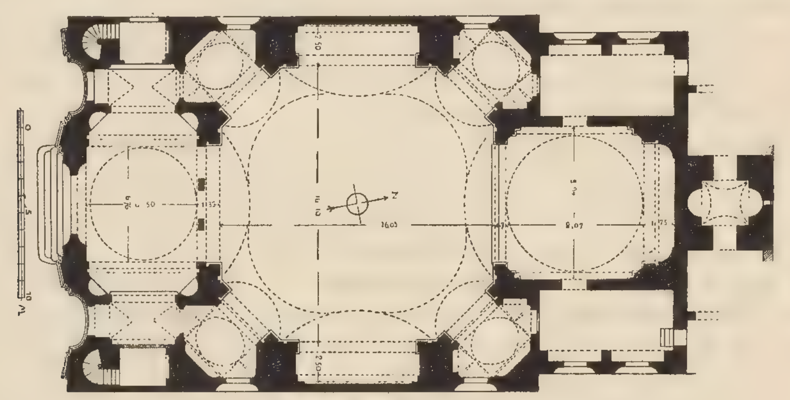
[2] Die nämlichen Raumvorstellungen finden sich in Architekturphantasien des 18. Jahrhunderts, vergl. insbesondere Bibiena'sche Entwürfe (Wien, Albertina).

[3] Unter seinen hinterlassenen Papieren war „1 Fasz. in 8⁰ underschidliche Verificationes zu denen Churcölnischen Gebäuen zu Berg gehörig" (Trautmann in Monatsschr. d. Hist. Ver. v. Ob.-Bayern IV, 1895).

[4] Es ist zu hoffen, daß die Arbeit Demmlers die für die Baugeschichte von Berg am Laim dringend nötige Klärung bringt. Der bei Paulus, Zuccalli, Taf. 91 abgebildete Grundriß ist nicht, wie dort angenommen zu sein scheint, die alte Zuccallische Kapelle, sondern ein Vorentwurf zur neuen Kirche.

[5] Münchner Jahrbuch der bild. Kunst 1911 II, Abb. S. 271 und 275 (Hauttmann).

Pfeilernischen, die streng auf dem Gebälk sitzenden Pendativs, die über einen Ring gespannte Flachkuppel. Einen ausgeführten Entwurf dieses französischen Kreises möchten wir in der zierlichen Schloßkirche von *Schönbrunn* (Ob.=Bayern, Bez.=A. Dachau, 1722—24, Bauherr Franz Joseph von Unertl, Finanzminister des Kurfürsten Max Emanuel) erblicken, sei es, daß ihr ein aus Paris mitgebrachter Plan zugrunde liegt, oder daß sie von dem Boffrandschüler Effner in der französischen Weise seiner Frühzeit gebaut wurde. Hier ist der gestreckte Mittelraum, an den sich vier Kreuzarme legen, von einer ovalen Pendativkuppel überwölbt; die Pfeiler zeigen die strenge Form des durchlaufenden Gebälks, unter dem Oratorienlogen mit kleinen vorschwingenden Balkonen sitzen. In Sandizell (S. 175) scheint sich der Eindruck dieser Kirche auf Fischer widerzuspiegeln.



Aufhausen

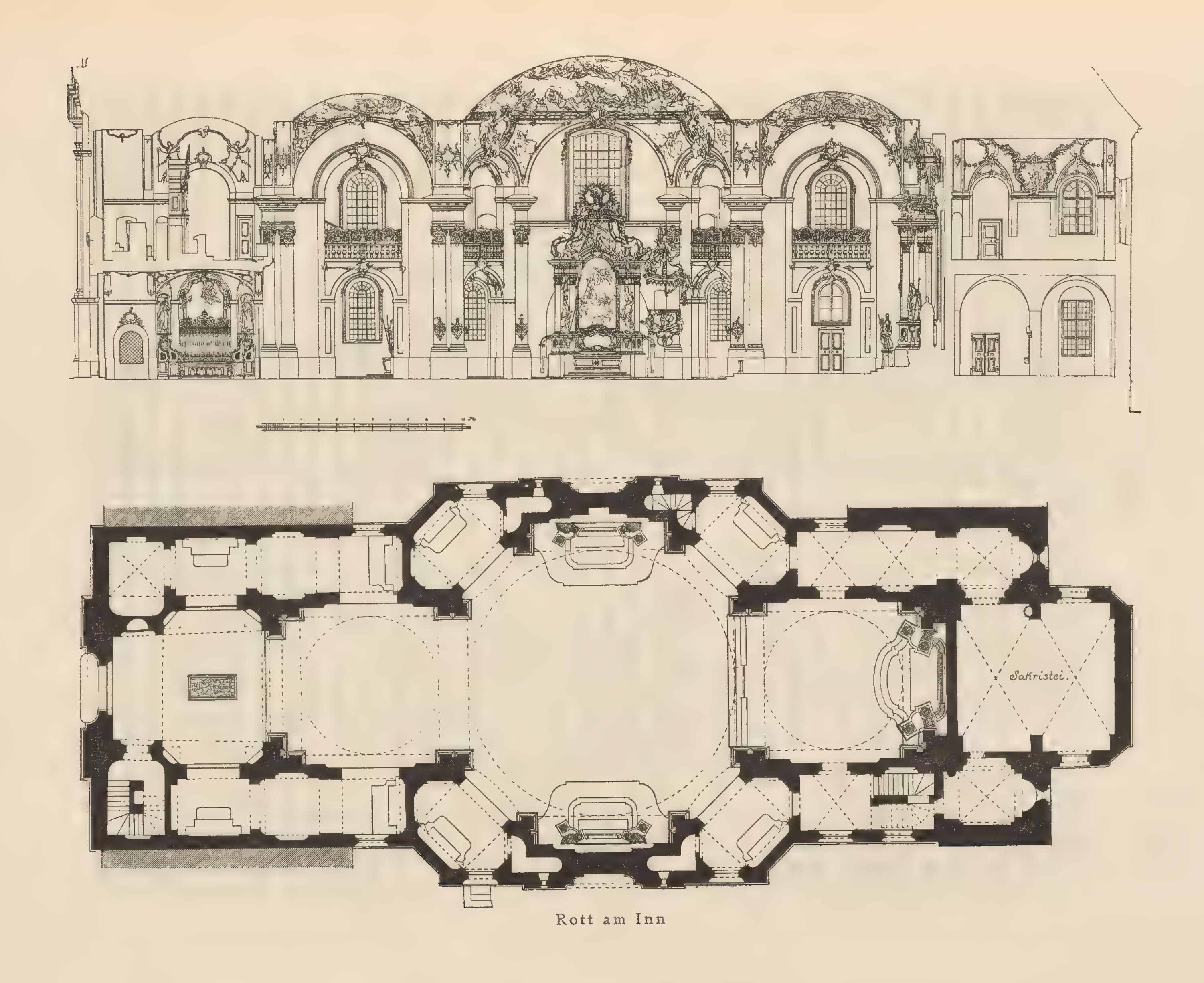
Eine neue Gruppe des Zentralbaues eröffnet die Wallfahrtskirche *Aufhausen* (Oberpfalz, Bez.=A. Regensburg, 1736—46, Grundriß oben). Hier bildet die Rotunde nicht den Anfang der Raumfolge, sondern ist in der stark betonten Längsachse zwischen zwei annähernd gleich große, überkuppelte quadratische Räume, Vorhalle und Chor, eingespannt. Sie selbst ist im Wandpfeilersystem, ähnlich Ingolstadt, durchgeführt. Die Diagonalachsen öffnen sich auch hier zu selbständigen Räumen und tragen Oratorienemporen mit vorspringenden Balkonen. Durch die Grundrißkomposition wie durch Einzelheiten des Aufrisses bildet Aufhausen die Vorstufe zu der großen Benediktinerkirche *Rott a. Inn*[1] (Ob.=Bayern, Bez.=A.Wasserburg, 1759—62, Grundriß und Schnitt S. 180, Innenansicht Taf. 22). Hier nimmt die Rotunde das mittlere Drittel der Längsachse ein. Vor sie und hinter sie legt sich ein dreischiffiges Langhaus: westlich ein

[1] Blumentritt in der Zeitschrift für Bauwesen 55, 1905.

Vorjoch mit Orgelempore und ein zweites quadratisches überkuppeltes Joch, beide von emporentragenden Abseiten begleitet; östlich das konforme quadra- tische Joch des Altarhauses, dessen Abseiten unterhalb der Emporen geschlossen sind, hinter dem Hochaltar, im Raumbild nicht mitsprechend, der doppel- geschossige Mönchschor, mit dem Vorjoch korrespondierend und flankiert von den beibehaltenen Osttürmen der alten romanischen Basilika, die die Flucht der Abseiten beschließen. Zentralbau und Langbau haben sich unlösbar ver- bunden. Bei dem Zentralraum wird man wieder nicht entscheiden wollen, welche Figur zugrunde liegt: Kreis, Quadrat, Kreuz, Achteck, Stern sind in- einander gearbeitet. Ebensowenig lassen sich im Aufriß die Raumarten trennen. Im westlichen Langhaus bilden die Abseiten im Erd- wie im Emporengeschoß freie Durchgänge, die Gewölbestützen hängen nicht mit der Außenwand zusammen, sondern sind Freipfeiler. Die Rotunde schwankt unentschieden zwischen Frei- und Wandpfeilersystem und drängt in der Querachse, wo die Emporen für das Auge aussetzen und nur als schmale Gänge durchgeführt sind, so stark an die Wand hin, daß man dieses Joch fast als einschiffig mit direktem Licht ansprechen muß. Im Ostlanghaus ist das Wandpfeilersystem durchgeführt. Der Raum ist reich an Durchblicken und Einblicken und, ob- wohl der Grundriß rein symmetrisch entwickelt und so klar, ohne Kurven gearbeitet ist, fällt es auch dem Geübten schwer, ihn vollständig zu erfassen; selbst bei großer Vertrautheit ist das Auge immer wieder im Unklaren über Lage und Gestalt der Nebenräume, in die es da und dort hineinblickt, derart, daß der Eindruck des Unbestimmten und Unentwirrbaren entsteht.

Der durchgearbeitetste und architektonisch reifste Bau Fischers fordert zu Rück- blick und Umblick auf. In der deutschen Entwicklung findet in ihm die Frei- stützenkirche mit Emporen ihren Abschluß. Wir bilden die Reihe: Neuburg (S. 119), der flächig begrenzte, ungegliederte Block (Frühstufe); Pielenhofen (= Ehingen, S. 141), von einem Mittelquerschiff durchdrungen, nach Schichten, nach einzelnen Raumgliedern plastisch durchgeknetet (Hochstufe); Rott, Auf- teilung in einzelne, selbständig für sich gehöhlte, in sich geschlossene Räume (Spätstufe). In den internationalen Zusammenhängen betrachtet stellt sich Rott durch seinen Hauptteil, den Zentralraum, in die Gruppe der Achtecksräume mit Achs- und Diagonalerweiterungen. In der italienischen Renaissance kennt Peruzzi diesen Grundriß,[1] Frankreich übernahm ihn mit der klassischen Tradition und, während er in Italien keine Rolle spielt, hat die Pariser Schule auf ihm eine bedeutende Reihe aufgebaut, die von den Dames de Sainte Marie (1632) über

[1] Redtenbacher Taf. 5 Fig. 1, Taf. VII Fig. 1 und 2. Vergl. auch die Hinweise bei der verwandten Rotunde von Ingolstadt (S. 174).



Rott am Inn

Val de Grâce (1645), Salpêtrière (1687) zum Invalidendom (1706) läuft. Von Frankreich flutet er mit der Superga bei Turin (1717—31) nach Italien zurück. Der süddeutsche Profanbau kennt das Motiv in einem Entwurf Cuvilliés d. Ä. für ein Jagdschloß in Fürstenried.[1] In der Kirche von Rott hat sich dieser französische Grundrißgedanke mit den heimisch-überkommenen Aufrißsystemen verbunden.

In einer letzten Redaktion findet sich der Achtecksraum in dem erst nach Fischers Tod fertiggestellten Alterswerk, der Benediktinerkirche *Altomünster* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Aichach, 1763—67). Die kreisrunde Flachkuppel sitzt auf vier halbrunden und vier schmalen gestelzten Diagonalbogen. Der Verband der Pfeiler mit der Außenwand ist dadurch unterbrochen, daß das Achteck dreigeschossig von Gängen umzogen wird. Die oberste Empore läuft als Gebälk ringsum. Auf den ersten Zentralraum folgt, wie in Berg am Laim, ein zweiter, nahezu gleichgestalteter (mit nur einem Emporengeschoß), so niedrig, daß sein Öffnungsbogen unter dem Gebälk des Hauptraums bleibt und über ihm ein Nonnenchor Platz findet. Nach dieser Abschnürung ein langer, schmaler, polygonal geschlossener Darm, auf den Fundamenten der alten Kirche und mit Benützung mittelalterlicher Mauerteile. Er enthält in einem kurzen Joch den unteren Hochaltar, die restlichen drei Viertel füllt ein drei Meter hoher Einbau mit Mönchschor und drei oberen Altären. Auf die verhärtete, unlebendige Trockenheit der Zentralräume, die ein starkes Nachlassen der Gestaltungskraft verraten, wirkt dieser Raumteil, von mittelalterlichen Proportionen, mit der Niveaudifferenz und den freigruppierten Altären als Formlosigkeit. Abgesehen von dem frühen Choranbau an die Kirche von *Niederaltaich* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Deggendorf, 1723—1727) hat Fischer niemals mittelalterliche Raumteile in seinen Neubauten geduldet. In diesem Spätwerk hat er das Mittelalterliche als besonderen Reiz in die Gesamtkomposition einbezogen.

Was außerdem im Bayerischen an bedeutenderen Werken entsteht, verhält sich zu Fischer wie eine Begleitung zur führenden Stimme. Wohl klingen auch hier die neuen Gedanken an, aber sie erscheinen abgeschwächter, gebunden im beharrenden Alten. Berührungspunkte mit der Kunst Fischers zeigen die Bauten der Schule von Hausstädt, einschiffige Landkirchen, unter denen die Karmeliterkirche *Reisach* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Rosenheim, 1737—46, Baumeister Abraham Millauer) und besonders die Pfarrkirche von *Berbling* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Rosenheim, 1751—56, Baumeister Philipp Millauer) hervorzuheben sind; der Grundriß der letzteren ist eine fast getreue Kopie nach Kilian Dientzenhofers

---

[1] Veröffentlicht im Cuvilliés'schen Gesamtwerk 3. Serie L. 1, 2.

St. Johann Nepomukkirche in der Prager Neustadt[1] (1730), wohl durch die Familienbeziehungen der Dientzenhofer zu dem nahen Aibling vermittelt. In den Wandpfeilerlangbau bringen die Kirchen Gunetsrhainers eine Note. Der *St. Anna-Damenstiftskirche* in *München* (1732—35) wie der Prämonstratenserkirche *Schäftlarn* (Ob.-Bayern, Bez.-A. München II, 1733—64) und der Pfarrkirche in *Ruhpolding* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Traunstein, 1738—57) liegt das Motiv des dreiachsigen Langhauses mit betontem Mitteljoch zugrunde, ein Gedanke, den schon die Hochstufe kannte. Er wird hier mit geringen Abwandlungen weitergeführt. Schäftlarn, die bedeutendste unter ihnen, bei der Cuvilliés d. Ä.[2] mitgearbeitet hat und auch Fischer beteiligt ist, ist ausgezeichnet durch klare Proportionen und fast klassische Strenge — ihr konservatives Beharren in italisierenden Bahnen zeigt ein Vergleich mit Kirchen der bolognesischen Schule, S. Salvatore in Bologna und der schon erwähnten S. Maria in Campitelli in Rom — mit welcher Energie und Gestaltungskraft hat dagegen das fast gleichzeitige Berg am Laim sich Überkommenes zu Eigen gemacht und in Neues umgesetzt.

Auch im Schwäbischen findet sich diese konservative Richtung, die die italienische Tradition der Hochstufe fortsetzt. Das Motiv der betonten Mittelachse begegnet hier in der Prämonstratenserkirche *Roggenburg* (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Neu-Ulm, 1752—57, Architekt Sim. Kramer) einfacher als in Schäftlarn. Das einschiffige, gestreckt-rechteckige Langhaus, imposant durch seine Höhe, wird von einem einschiffigen Querhaus durchdrungen. Der Grundrißgedanke kommt nicht zur vollen Auswirkung dadurch, daß die Decke ihn nicht unterstützt, sondern den größeren östlichen Teil mit einer längsovalen Flachkuppel füllt, vor der westlich eine querovale Kuppel mit der Orgelempore liegt; die Gliederung wirkt dadurch unausgesprochen, aber im Sinne von matt und schwächlich. Östlich ein schmälerer quadratischer Chor mit runder Flachkuppel und hinter ihm ein wiederum schmäleres quadratisches Altarhaus. Also eine sich verjüngende Folge von Zentralräumen, der Gedanke von S. Maria in Campitelli, doch architektonisch anspruchslos und ohne originellere Züge durchgeführt. Glücklicher ist die Gruppe da, wo sie in den Bahnen der Vorarlberger Schule weiterschreitet. Die neue Künstlergeneration nimmt diese Tradition auf in der Benediktinerkirche *Heilig Kreuz* in *Donauwörth* (Bayer. Schwaben, 1717—22, Architekt Jos. Schmutzer, Außenansicht Taf. 38, II). Im Aufriß schließt sie sich

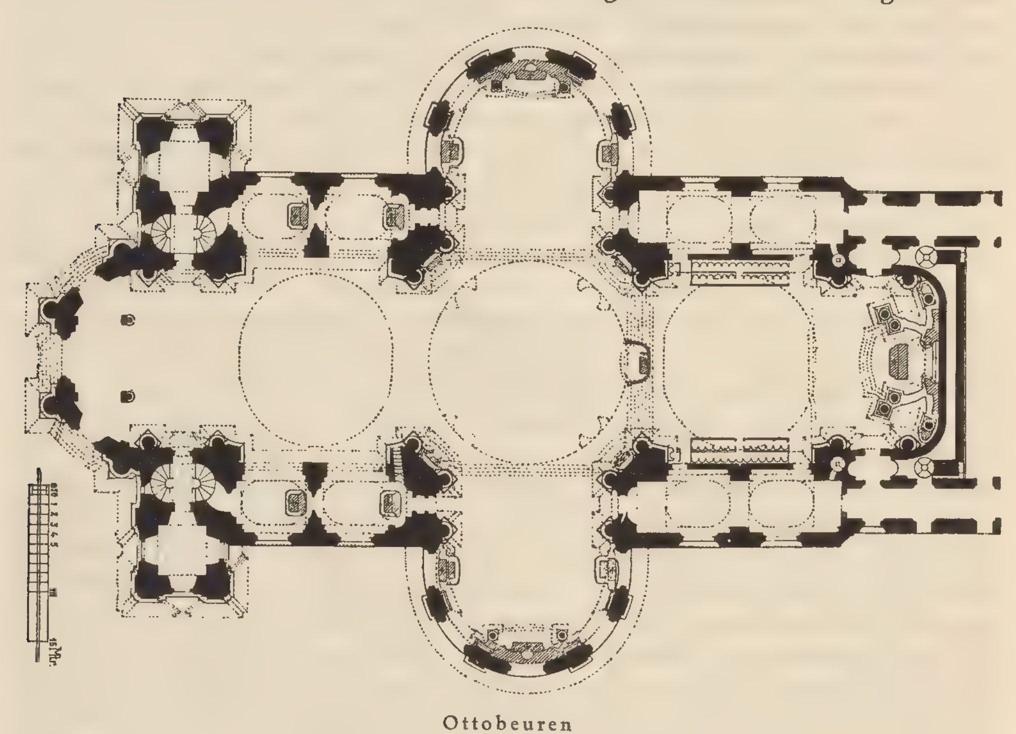
[1] Grundriß bei Hofmann, Der Barock in Nordwestböhmen.

[2] Vergl. Trautmann in der Monatsschrift des Hist. Vereins von Oberbayern IV, 1895. Nach seinem Plan ist der Chor ausgeführt, mit dem Diessen, wo bis jetzt nur der Choraltar als Entwurf Cuvilliés beglaubigt ist, auffallende Verwandtschaft zeigt.

eng an Weingarten (S. 138) an, unausgesprochen zwischen Wandpfeiler= und Freipfeilersystem stehend. Da die zwei Joche östlich und westlich des Quer=schiffs konform gebildet sind, wenn auch die Emporen nur im Laienteil zurück=schwingen während im Chorteil ihre Brüstung gerade verläuft, wird das nicht vor=tretende Querschiff (mit aussetzenden Emporen) im Gegensatz zu Weingarten und mehr an Pielenhofen und Ehingen (S. 141) erinnernd als Mittelquerschiff empfunden, seine mit einer flachen Kuppel überwölbte Vierung sitzt genau auf der Mitte der Längsachse und bildet den Mittelpunkt des Raums. Der Gedanke des Mittelquerschiffs kehrt in reicherer Durchbildung wieder in den Entwürfen, die der nämliche Architekt, Schmutzer, für die Benediktinerkirche *Ottobeuren*[1] (Bayer. Schwaben, Bez.=A. Memmingen, Grundriß S. 184, Innenansicht Taf. 23) ausgearbeitet hat. Sie ist die große Aufgabe, auf die sich alle Kräfte des damaligen Schwaben konzentrieren. Wäre der im Gesamtentwurf der Klosteranlage, mit dem Christoph Vogt 1711 Thumb, Beer und Herkommer schlug, vorgesehene erste Plan der Kirche (Taf. 35, III) zur Ausführung gekommen, so hätte auch in Schwaben wie in Franken die Hochstufe mit der völligen Rezeption des neuzeitlichen katholischen Kirchenbauschemas — Basilika mit Querschiff, das hier fast in der Mitte der Längsachse liegt, und Tambourkuppel über der Vierung — geschlossen. So kommt ihm nur die Bedeutung zu, daß er die Grundlage für die weitere Gestaltung des Baues geworden ist. Nach Ein=forderung verschiedener Entwürfe — von bekannten Meistern war außer dem eben erwähnten Schmutzer auch Dominikus Zimmermann (S. 190) beteiligt — wurde die Kirche 1737 nach dem Riß von Simpert Kramer, durch den der Abt Motive aus den verschiedenen vorliegenden Plänen verarbeiten ließ, be=gonnen als eine Anlage von zwei längeren dreischiffigen und zwei kürzeren einschiffigen Kreuzarmen um eine quadratische überkuppelte Vierung, alle im Halbrund geschlossen. Also das Schwaben geläufige, aus verschiedenen Vari=anten (Weingarten, Ehingen, Pielenhofen, Donauwörth) bekannte Grundriß=schema, ausgebildet im Sinn völliger Symmetrie und stärkerer Zentralisierung um den einen dominierenden Mittelraum. Ungewöhnlich der basilikale Querschnitt, den Bayern=Schwaben hier zum ersten und einzigen Mal bei einem Monumental=bau nach der Münchener Theatinerkirche anwendet. Durch Josef Effner erhielt die aus den Fundamenten wachsende Kirche 1744 eine Korrektur zu klassischer Strenge im Sinne des französischen Akademismus. Dann ging die Leitung an J. M. Fischer über. Nun wird deutlich, wie verspätet der Bau ist, wie wenig er unter den Händen nicht führender Meister über die Entwicklung der Hoch=stufe hinausgegangen war. Fischer versucht ihn, soweit es noch möglich ist,

[1] Feulner im Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913 I.

mit dem neuen Raumgefühl zu durchsetzen. Aus dem schichtmäßig durchge⸗ bildeten Raum soll eine Gruppe selbständig für sich gehöhlter Räume werden. Die Vierung wird durch breite Eckschrägen mit Diagonalaltären als Zentral⸗ raum unter einer Halbkugelkuppel in sich geschlossen, aus Langhaus und Priesterchor macht er, wie in Rott, korrespondierende zentralisierte Rechtecks⸗ kompartimente unter quergestellten Flachkuppeln, jeder der kürzeren Kreuzarme wird in sich zentralisiert. Durch die Auflösung der Wände von Langhaus und



Ottobeuren

Priesterchor in zwei Arkaden, dort mit Durchblicken, die die Altäre halb ver⸗ stellen, hier mit eingebauten Emporen, durch die in der Dekoration vorgetäuschten Oratorienbalkone mit Einblicken in weite Gänge, die Vorblendung von hohen Bogen vor die Längswände, womit die Basilika an das Wandpfeilersystem an⸗ klingt, soll sie den Reiz der verwischten Raumarten, des Unbestimmten, Un⸗ klaren erhalten. Das verschiedene Wollen zweier durch eine rasche Entwicklung getrennter Generationen hat sich nicht zu einer völligen Einheit verbunden. Die strenge Monumentalität der ersten Absicht wurde durch den Fischerschen

Ausbau gebrochen — aber er hat nicht vermocht, die kolossalischen Raummassen mit seiner Lebendigkeit ganz zu durchdringen. Es ist Unbewältigtes geblieben, seine entgleitende Geschmeidigkeit und flimmernde Ungreifbarkeit verträgt nicht die Übersetzung in derartig große Maßverhältnisse — noch weniger als im Architektonischen in der Dekoration, da dem Muschelwerk ganz bestimmte Größengrenzen gesetzt sind, die es, ohne leer zu werden, nicht überschreiten darf. An räumlicher Ausdehnung steht Ottobeuren nur hinter Weingarten zurück, an Größe der Gesinnung weicht es keinem deutschen Bau; der letzte Grad künstlerischer Vollendung ist ihm versagt geblieben.

II. DIE VOLKSTÜMLICHE GRUPPE UND DOMINIKUS ZIMMERMANN (1685—1766)

So verbogen die bayerische Entwicklung während der Hochstufe erscheint durch die Herrschaft der Fremden mit ihrem einförmigen Festhalten an der querschifflosen Wandpfeilerkirche, so sind doch auch hier alle Elemente, die sich in den übrigen Stammesgebieten fanden, vorhanden. Wir trafen das bodenständige Freistützensystem, wenn auch nur in einer Renovation, der Münchener Heilig Geistkirche (S. 155). Die Meister dieses Umbaues, die Brüder Asam, haben auch den spätesten italienischen Barock, jene Strömung, die in Franken mit Fulda und Banz so stark hervortritt, nach Bayern geleitet und hier in der Chorherrnstiftskirche *Rohr* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Kelheim, 1718—19) eine Basilika mit Querschiff und flacher Vierungskuppel in gewichtigen, noch ganz italienischen Formen erbaut. Nur ihre Dekoration, die in dem theatrum sacrum des Hochaltars, die Himmelfahrt Mariae in überlebensgroßen Stuckfiguren darstellend, gipfelt, reicht über die Hochstufe hinaus. Von Anfang an legt dieses Maler-Stukkateurpaar allen Nachdruck auf die Ausstattung und weist dem eigentlich Architektonischen die Rolle einer bloßen Folie, eines Rahmens an. So bringen auch ihre Zentralbauten keine neuen Grundrißgedanken. Das Zusammenarbeiten der Asam mit Joh. Mich. Fischer spiegelt sich in der Benediktinerkirche *Frauenzell* (Ob.-Pfalz, Bez.-A. Regensburg, 1737), einer dreiachsigen längsovalen Wandpfeileranlage mit querelliptischer Vorhalle und kreisrundem Chor in massiger Schwere; der Eindruck der Münchener Kirche St. Anna im Lehel (S. 172) ist nicht zu verkennen. Die *Ursulinerinnenkirche* in *Straubing* (Nied.-Bayern, 1738) kreuzförmig, die Arme zu Querovalen ausgekehlt, übernimmt von Sandizell (S. 175) die zu oberen vorschwingenden Balkonoratorien sich öffnenden Kuppelpfeiler, das Motiv, das in Fischers etwa gleichzeitiger Ingolstädter Franziskanerkirche (S. 174)

die eindrucksvollste Redaktion erfahren hat. Zwei Kirchen haben vor allen den Ruhm der Asam begründet: Die Benediktinerkirche *Weltenburg* (Nied.-Bayern, Bez.-A. Kelheim, 1717—21, Innenansicht Taf. 13, II) ist ein Längsoval, an das sich auf der einen Seite ein querovaler Vorraum mit Orgelempore, auf der andern der tiefe Chor legt. Entspricht schon das Oval als unausgesprochenes Mittel zwischen Lang- und Zentralbau in besonderem Maße der Tendenz auf das Unbestimmte, wechselt die Wand zwischen schmäleren Flachnischen (in den Diagonalen), die unter dem Gebälk bleiben, und breiteren Wandpfeilerbogen (in den Hauptachsen), die hoch in die Gewölbezone einschneiden, so hebt die Kuppelanlage den letzten Rest von Bestimmtheit auf und durchbricht jegliches Raumschema: Nach einem hohen, auf einer Attika ruhenden Ansatz öffnet sie sich wie abgeschnitten in einen Ringkranz, über dem eine zweite, ausgemalte, durch unsichtbare Fenster von unten beleuchtete Schale schwebt. Von seinem relativ sichern Standpunkt, dem Laienhaus aus, sieht der Beschauer über sich einen unfaßbaren, unabgrenzbaren Raum, den er willig für den Himmel hinnimmt. Und voraus im Chor, nach einem richtigen Theaterproszeniumsbogen mit vorspringenden Oratorienlogen in gedämpfter Helligkeit, erscheint ein im grellsten Licht flimmerndes Bühnenbild, der drachentötende hl. Georg auf silberglitzerndem Roß. Technische Bedenken nicht kennend und die Strenge konstruktiven Denkens abwerfend bildet diese deutsche Malerphantasie die römischen Vorbilder um und geht über alles hinaus, was italienische Architekten wagten. Heimische Bautradition spielt nicht herein. Aber in den Dekorationen und Ausstattungen der prunkvollen religiösen Schauspiele und Umzüge, wie sie die Jesuiten in Bayern eingeführt hatten und besonders pflegten, waren süddeutsche Augen an solche Phantasien gewöhnt. Das ist der Grund, warum diese Art, die die berauschenden Augenblicksbilder aus Leinwand und Pappe in bleibendere Gebilde umsetzte, dem Volk so stark einging und zusagte.

Mit der *Johann Nepomuk-Kapelle* in *München* (1733, Architekt Egid Quirin Asam, Innenansicht Taf. 25) hat sie den volkstümlichsten und für das Empfinden des Volkes charakteristischsten Rokokoraum in Bayern geschaffen. Es verschlägt hier wenig, wenn man einen länglichen Hauptraum ohne Abseiten mit abgerundeten Ecken und betonter Mittelachse, ovalen Vorraum und runden Chor herausbuchstabiert — das Auge faßt nur Schwingungen auf ohne Bedürfnis und Möglichkeit, sich über bestimmte Grundrißfiguren klar zu werden. Ebensowenig läßt sich die Kirche nach dem Aufriß einer Raumart zuweisen. Die Höhe wird durch zwei horizontale Gliederungen, eine ringsumlaufende Galerie, die nach der Weise von Wallfahrtskirchen den oberen Choraltar trägt, und eine breite, frei vorschwingende Hohlkehle, hinter der das Gewölbe herauswächst,

unterteilt. Der Raum zeigt die Spezimina der Stufe, die Aufteilung in zentrierte Einzelkompartimente, die von einem alle Bestimmtheit und alle Grenzen auflösenden Fluten umwogt sind. Im übrigen ist er, nicht aus architektonischem Denken konzipiert, auch nicht der gedanklichen Erfassung zugänglich. Verglichen mit Weltenburg hat sich die Kapelle noch mehr von den italienischen Grundlagen entfernt, in einer Weise, die ohne Einwirkung der alten heimischen Kunst nicht denkbar ist. Mit dieser stehen die Asam in ständiger Berührung durch die Aufträge auf Neudekorationen mittelalterlicher Kirchen, unter denen die des Domes zu *Freising* (1723) den ersten Platz einnimmt und die Reihe der glänzenden Kirchendekorationen der Spätstufe eröffnet. Diese Arbeiten entwickeln in ihnen ein Empfinden für die Schönheiten alter Räume und sie lernen sie in Reize für das neuzeitliche Auge umsetzen. In der übergroßen Raumhöhe bei geringer Breite, der gedrängten Enge, der Unübersehbarkeit, dem gedämpften Licht, das alles verschwimmen und verdämmern läßt, wirkt das Kirchlein wie ein solcher Kompromiß aus Altem und Neuem. Daß diese Weise eine ähnliche Einstellung verlangt wie die mittelalterliche Kunst, deutet der hohe gotische Dom an, der, jedem Besucher unvergeßlich, das Deckengemälde beherrscht.[1]

Ausgesprochener und greifbarer nährt sich in Schwaben mit seiner fest im Eigenen wurzelnden Art die volkstümliche Kunst, die hier in der Spätstufe der italisierenden Richtung (S. 182) entschieden den Rang abläuft, aus der heimischen Vergangenheit. Der tüchtige Füssener Lokalmeister J. G. Fischer bildet ein Übergangsglied. Seine Wallfahrtskirche *Bertoldshofen* (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Markt Oberdorf, 1730), einschiffig mit Querschiff und eingezogenem Chor, erinnert allein durch die fünf Flachkuppeln an den als Vorbild aufgegebenen Santo in Padua. Das Wandpfeilersystem wird aufgegriffen in der katholischen *Pfarrkirche* in *Lindau* (1730) und in der Wallfahrtskirche *Steinbach a. d. Iller*[2] (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Memmingen, 1740—53), die wir ihm zuschreiben möchten; beide zeigen breites Mittelschiff und in den Abseiten Emporen und Durchgänge. Wichtiger ist für Schwaben das als eigentümlich heimisch empfundene Freistützensystem, das am Ende der Hochstufe in Neubauten wie bei Restaurierungen und in jener in der späteren Vorarlbergerschule (S. 137) wie bei Herkommer (S. 139) beobachteten charakteristischen Auflösungsform des Wandpfeilersystems stark hervortritt und jetzt die Entwicklung trägt. In einer ungewöhnlichen, nicht

---

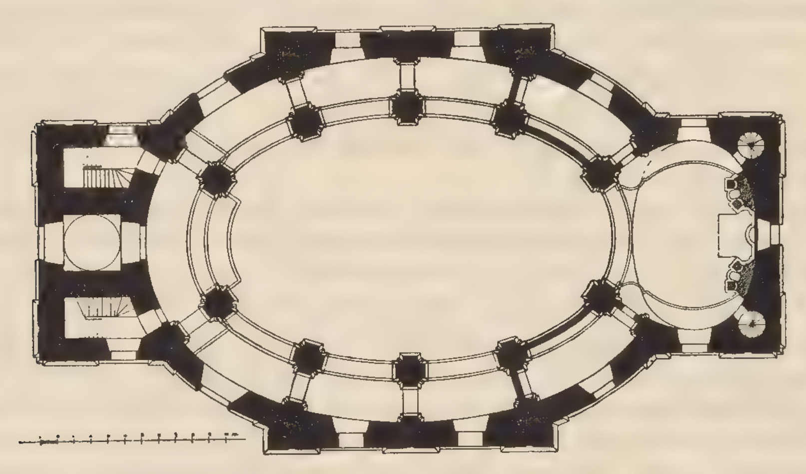
[1] Eine Wesensverwandtschaft zwischen dem extremen Barock und der Gotik haben schon gleichzeitige italienische Kunstschriftsteller gespürt. Vergl. Baldinucci über Borromini: „... divenne uno assai pratico Maestro, se non che per volere nell' ornato degli Edifici troppo innovare, seguitando il proprio capriccio, talvolta uscì tanto di regola, che s'accostò alla gottica maniera."

[2] Kalender für katholische Christen 1853.

eben glücklichen Form, die weder Vorläufer noch Nachfolger hat, begegnet es in der Wallfahrtskirche *Unseres Herrn Ruh* (Herrgottsruh, Ob.=Bayern, Bez.=A. Friedberg, 1730—53, Architekt J. G. Fischer?): drei annähernd gleich breite zweijochige Schiffe ohne Emporen, das mittlere etwas höher als die seitlichen. Das Bedürfnis der Zeit nach in sich geschlossenen Einzelräumen äußert sich darin, daß jedes Raumkompartiment durch eine elliptische Flach= bezw. Halbkuppel zentralisiert ist. Die Seitenschiffe schließen mit polygonalen Altarnischen, das Mittelschiff erweitert sich zu einem längsovalen Chor, der wie eine selbständige Kapelle wirkt.[1] Der Typus von Ziemetshausen mit dem charakteristischen breiten Mittelschiff setzt sich fort in Bauten wie der Augustinerkirche *Beuron* (Hohenzollern, 1724–38), der Schloßkirche *Wolfegg* (Württemberg, Donaukreis, 1733, Architekt J. G. Fischer). Bei beiden sind die Abseiten, die in Wolfegg Emporen tragen, durch die Verbreiterung des Mittelschiffes zu schmalen gangartigen Schiffen verengt. Ohne Emporen, ebenfalls mit breitem Mittelschiff und schmalen Abseiten, die *Jesuiten= (Kapellen=) kirche* in *Rottweil* (Württemberg, Schwarzwaldkreis, Umbau einer gotischen Kirche, 1727, Architekt Pater Jos. Guldimann). Alle diese sind Bauten bescheidenen Rangs, uns nur wichtig als Vertreter dieser volkstümlich=schwäbischen Weise, die durch Dominikus Zimmermann in die große Kunst übergeführt worden ist. Mit einem einfachen Akt künstlerischer Gestaltungskraft füllt er die überkommene Form, an der die mittelmäßigen Köpfe herumversuchen, die sie aber nicht umzusetzen vermögen, mit neuem Leben. Die der Stufe eigentümliche Tendenz nach dem in sich geschlossenen zentrierten Raum, die wir in den elliptischen Bildungen bei der Herrgottsruhe, in der Abrundung der Langhausecken bei Wolfegg am Werk spüren, ohne daß es gelingt die Starre des alten Schemas zu brechen, hat in der Wallfahrtskirche *Steinhausen* (Württemberg, Donaukreis, 1727—33, Grundriß S. 189, Innenansicht Taf. 26) das Langhaus zum Oval zusammengezogen. Um das schwäbisch breite, langelliptische Mittelschiff legen sich schmale gangartige Abseiten, beiderseits vier hohe Joche, überwölbt von sich in der Längsrichtung folgenden Tonnen, auf denen das Muldengewölbe des Mittelraums lagert. Der an Füssen=St. Mang (S. 139) anklingende Aufriß stellt sich als ein Mittel zwischen Freipfeiler= und Wandpfeilersystem dar, die in die Abseiten vortretende Orgelempore und die in das östliche Jochpaar eingebauten Altanen, die Ausläufer der Chorgalerie, lassen die Kirche zwischen den Spielarten mit und ohne Emporen schwanken. An die Längsachse legen sich westlich und östlich kongruente rechteckige Anbauten, jener die Turmvorhalle, dieser den querelliptischen Chor

[1] Die Ostpartien sind architektonisch schwach, vielleicht infolge einer nachträglichen Planänderung. Der Chor ist nicht fertig geworden.

enthaltend, der in $^1/_3$ Höhe von einer Galerie umzogen wird.[1] Der Wert des Baues liegt einmal in seiner völligen Zwecklichkeit. Für die Aufgabe: Aufenthaltsraum einer kleinen Gemeinde, der den Vorgängen am Hochaltar folgen läßt, von den Prozessionen rings umzogen werden kann; Chor, den der Zug der Gläubigen zum Opfern durchschreitet,[2] ist eine Lösung gefunden von ungekünstelter Einfachheit und Selbstverständlichkeit, bei der man von handwerkerartiger Instinktsicherheit sprechen möchte. Auswärtige Vorbilder brauchen



Steinhausen

nicht herangezogen zu werden; die Lösung ist eine organische Entwicklung des heimischen Systems nach den Raumtendenzen dieser Stufe.[3] Endlich kommt noch der Seltenheitswert hinzu. In weitem Umkreis findet sich nichts Vergleichbares, auch im Werk Zimmermanns, der bis dahin nur unbedeutende einschiffige Bauten im Charakter der schwäbischen Landkirchen geschaffen hat, tritt sie unvermittelt auf und eine nächste größere Kirche, die *Frauenkirche* zu *Günzburg* (Bayer. Schwaben, 1733—40) ist wieder einschiffig. Doch

[1] Der jetzige Hochaltar ist später. Man erkennt noch, daß die Galerie, die wohl einen oberen Choraltar trug (Wallfahrtskirche), ursprünglich ganz umlief.

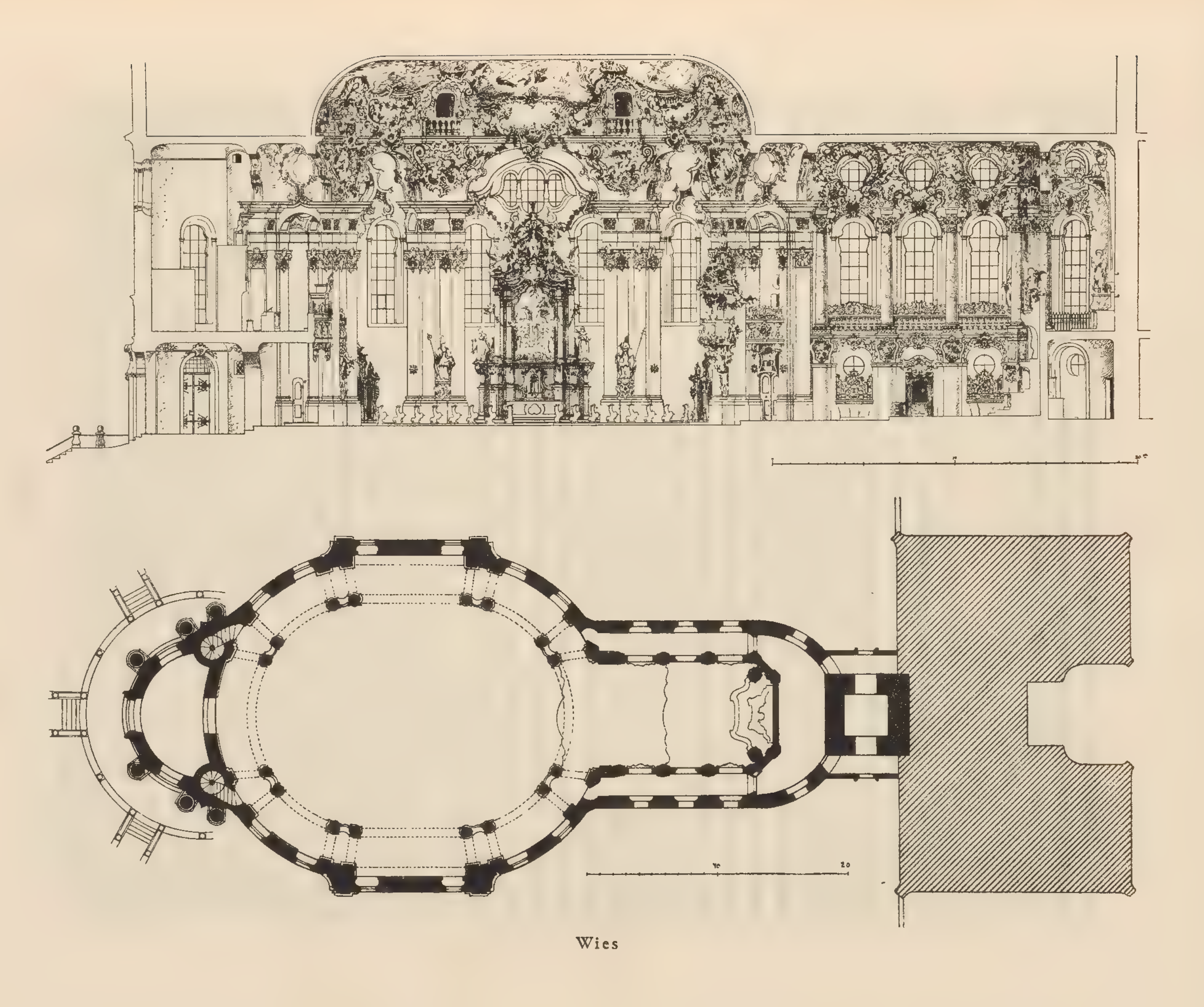
[2] Die Räume unter den in das Laienhaus hereinlaufenden Teilen der Chorgalerie (den Altanen im östlichen Jochpaar) sind zum Durchschreiten beim Zu- und Abgang zum Chor bestimmt, wie die sich gegenüberliegenden Türen und die innere Ausstattung anzeigt.

[3] Ein direkter Zusammenhang mit ähnlichen bei den Entwürfen zur Würzburger Hofkirche auftauchenden Grundrißgedanken (vergl. S. 195) ist nicht anzunehmen, obwohl Zimmermann 1721/22 Altäre für die Würzburger Neumünsterkirche fertigte. — In Italien findet sich die ovale, von einem Umgang umzogene Halle im Profanbau, z. B. im Palazzo Carignano in Turin (1680, Guarini).

wurde hier dieser einfachen Raumart bedeutender Reiz abgewonnen. Der Grundriß des Langhauses folgt mit der querschiffartigen Betonung eines mittleren Joches zwischen zwei schmäleren einer schwäbischen Landkirchentradition (S. 141 Anm. 1); die abgerundeten Ecken, das ovale Spiegelgewölbe, das starke Vortreten der als Säulen gebildeten tragenden Glieder vor die Wand, wodurch eine Art Kreuzung mit der Wandpfeileranlage entsteht, haben dem Raum den Stempel der Stufe aufgedrückt. Der Chor bildet die alte Freipfeileranlage der schwäbischen Wallfahrtskirchen, die Reihe Polling—Vilgertshofen weiter. Schon nach $^{1}/_{4}$ Höhe öffnet sich die geschlossene untere Wand zu der Umgangsempore mit dem oberen Choraltar, so daß ein hoher, luftiger Raum die Freipfeiler umspielt, und diese selbst steigern durch paarweise Anordnung mit Zwischenräumen die Lockerheit der Raumbegrenzung und den Reichtum der Durchblicke.

In seinem — von einem unausgeführten Entwurf für Ottobeuren abgesehen[1] — letzten großen Bau greift Zimmermann wieder auf das Freistützensystem und die Steinhauser Lösung zurück. Es ist die Wallfahrtskirche *Wies* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Schongau, 1746—54, Grundriß und Schnitt S. 191, Innenansicht Taf. 27). Der Grundriß des Langhauses zeigt ein breites Oval, das in der Schmalachse von einem Querrechteck durchdrungen wird; an Stelle der relativ einfachen, überschaubaren Ellipse von Steinhausen eine im Bau selbst schwer aufzufassende, aus Geraden und Kreissegmenten nahekommenden Bogen zusammengesetzte Grundgestalt. Da die Pfeiler je zwei und zwei gekuppelt stehen, wechseln in den Abseiten niedrig sitzende Quertonnen, die sich in Gebälkhöhe von den Pfeilerpaaren zur Außenwand spannen, mit hoch sitzenden, weit in die Gewölbezone einschneidenden Längstonnen. Noch einmal unbestimmbarer als Steinhausen steht die Kirche zwischen Freipfeiler- und Wandpfeilersystem. Und wenn sich in den Abseiten die Scheitel der Quertonnen wie zu einer Kuppel, die Gewände der Längstonnen wie zu basilikalen Stichkappenfenstern öffnen und Einblick in einen unbetretbaren Raumteil gewähren, wenn Emporenfragmente längs (Musikempore) und quer (Kanzel- und Oratorienbrücken) die Abseiten durchschneiden und gar hoch oben im Gewölbe des Mittelraumes betretbare Balkonlogen erscheinen, hört jede Raumbestimmtheit auf. Elemente aller Raumarten sind zu einer Einheit verschmolzen, von unerhört vielgestaltigem räumlichem Reichtum. Den Höhepunkt stellt der Chor dar. Neben ihm ist Günzburg, sein Vorläufer, klar und schwer. Schon im Erdgeschoß statt der geschlossenen Wand offene Arkaden, durch die die Seitenräume kommunizieren. Im Emporen-

[1] Vergl. S. 183. Abg. bei Muchall-Viebrook, Zimmermann, S. 42; dazu Feulner, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 1913 I, S. 48.



Wies

geschoß bildet die denkbar lockerste Raumbegrenzung, eine Freisäulenstellung, die unangebbare Scheidewand gegen die Abseiten, die über ihr noch einmal hereinschauen in nicht mehr architektonisch, sondern von freiestem Muschelwerk umrahmten Öffnungen (Taf. 3, V). Die Decke darüber aufgelöst in einen gemalten Himmelseinblick.

Wie Rott das Freistützensystem mit Emporen so führt die Wies die neuzeitliche deutsche Reihe der emporenlosen Freistützenkirche zu Ende. Violau (S. 121) stellt die Frühstufe dar mit dem lose flächenmäßig begrenzten, nach neuzeitlichen Begriffen ungegliederten Raum; Ehingen (S. 141) oder Großkomburg (S. 149 und Taf. 16, II) die Hochstufe, relativ bestimmt, fest geführt, plastisch greifbar und klar, von einem Querschiff durchdrungen und gelenkmäßig gegliedert; in der Wies hat sich der Raum gerundet. Die Geschlossenheit tut der neuzeitlichen Forderung nach Bestimmtheit und Sicherheit Genüge. Auf der anderen Seite sind jetzt die Unfaßbarkeiten und Unbestimmbarkeiten, die dem Freipfeilersystem mehr als jedem anderen von Haus aus eignen, völlig entfaltet, gelöst, frei, aus Möglichkeiten Wirklichkeit geworden. Man braucht nicht mehr wie noch in Großkomburg in die Ecken zu gehen und die Diagonalblicke aufzusuchen. Der sachliche, dem Zweck entsprechende Standpunkt (Laienhaus) fällt mit dem künstlerisch ergiebigsten Standpunkt zusammen. Von dem dem Beschauer angewiesenen Platz (Gestühl) aus erschließt sich der ganze Reichtum des Raumes. Die Fülle der Erscheinungen hat ihn aller Wirklichkeit entrückt. Man möchte sagen: der Raumtraum, den am Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit Altdorfer im Bilde der Geburt Mariae gemalt hat, ist hier Architektur geworden.

Wir haben das Freistützensystem von der Würzburger Universitätskirche und Neuburg, dem „Trutzmichael", an und noch mehr als diese Kirchen die emporenlose Spielart als eigentümlich deutsch empfunden. Diese hat in ihrem Höhepunkt, mit dem sie von lokaler zu abendländischer Bedeutung kommt, sich den deutschen Charakter bewahrt, ihn erst rein ausgeprägt. Nicht ein internationaler Gedanke wie bei Rott, einzig und allein jene deutsche Entwicklungsreihe steht hinter der Wies. Es gibt im abendländischen Kirchenbau nichts Vergleichbares. Weder in Italien noch in Frankreich hat das Freistützensystem, das dort eine geringe Rolle spielt, sich fähig gezeigt, das Wollen der Neuzeit in stärkerem Maße zum Ausdruck zu bringen. Auch in keinem anderen deutschen Stammesgebiet. Man muß neben die Wies den Rokokobau der westdeutschen Gruppe, die Mainzer Peterskirche (Thoman, 1748) stellen, eine Anlage mit drei geraden Schiffen, wo die Zeit nur die Dekoration, nicht die Raumbildung durchdrang, um die Gestaltungskraft zu ermessen, die jene Kirche formte. Nur

eine Gruppe von Kirchen drängt sich zum Vergleich auf: die spätgotischen Hallen, in denen die mittelalterliche Reihe des Freipfeilersystems in analoger Weise ihre Entfaltung gefunden hat. Es mag kein Zufall sein, daß die Wies dem gleichen Heimatboden entwachsen ist, der die Ingolstädter und die Münchener Frauenkirche hervorgebracht hat.
Wie nahe wir hier der Gotik stehen, verrät der Umbau der Wallfahrtskirche *Andechs* (Ob.-Bayern, Bez.-A. München II, 1751—55, unter Leitung des Jes. Laienbruders Merani[1]), dem gleichen schwäbisch-bayerischen Grenzgebiet angehörig. Der erste Eindruck hält die Kirche für einen neuzeitlichen Bau aus einem Guß, die gelösteste Freipfeilerkirche. So sehr erfüllt er das Wollen der Zeit. Und doch ist an der architektonischen Substanz der gotischen Hallenkirche (vollendet 1427), die wahrscheinlich mindestens eine Chorempore mit oberem Hochaltar hatte, wenig verändert. Es wurden nur im Chor zwei Pfeiler entfernt und über dem Hochaltar eine Flachkuppelwölbung eingesetzt. Unterstützt durch die Form der Deckengemälde sind so aufs loseste zwei zentrierende Raumteile abgesteckt, die genügen, um dem neuzeitlichen Gefühl Platz und Sicherheit in dem Raumgewoge zu gewähren. — Als Eckpfeiler rahmen Polling (S. 123) und Andechs die schwäbisch-bayerischen Kirchenrestaurationen: mit jener zweigt die junge neuzeitliche Entwicklung eben aus der Gotik ab, mit dieser biegt sich die späte Neuzeit wieder zurück, indem sie die Reize des mittelalterlichen Raumes fast völlig in sich aufzunehmen weiß.

III. BALTHASAR NEUMANN (1687—1753)

Franken überkam bereits als Erbe des 17. Jahrhunderts einen weitreichenden Gesichtskreis in künstlerischen Dingen und die Neigung zu lebhaftem Aufgreifen fremder Einflüsse. Die Schönborn-Fürsten, die ihre Weltläufigkeit und ihre europäischen Beziehungen in den Dienst ihrer Bauleidenschaft stellen, steigern noch einmal diese Tendenzen. Unter ihnen zieht in die fränkische Baukunst ein Internationalismus ein, in dem die beiden Brennpunkte mitteleuropäischer Kunst, Wien und Paris, sich berühren. Ihre Gepflogenheit hauptstädtische Architekten als Gutachter und Ratgeber zu ihren Bauunternehmungen beizuziehen, ihren Architekten auf Reisen su schicken und ihm zur Pflicht zu machen, sich über alle künstlerischen Fortschritte auf dem Laufenden zu halten, scheint recht gut mit eigenen Neigungen Balthasar Neumanns zusammen zu gehen. Das starke Bildungselement, das den Grundzug seines Wesens und seines

[1] Sattler, Chronik von Andechs.

Schaffens ausmacht, verlangt nach Anregungen von allen Seiten und weiß die verschiedenartigsten Einflüsse in sich aufzunehmen. Unter ihnen kommt dem, was ihm Franken an heimischer Bautradition zu übergeben hatte, der bescheidenste Platz zu. Auf Wien wird er durch Jugend- und Schuleindrücke und seine Auftraggeber, besonders Friedrich Carl, immer wieder hingewiesen. Am nächsten steht seiner verstandesklaren Art Paris. Es ist von entscheidender Bedeutung, daß in dem Zeitpunkt, wo die französische Kunst aus Gründen mannigfacher Art für Deutschland maßgebend wird, hier ein so gearteter Geist auftritt und von ihr richtunggebende Anregungen empfängt.

Der Zentralbau, die für die Spätstufe grundlegende Raumart, die die fränkische Entwicklung des 17. Jahrhunderts sehr vernachlässigt hatte, tritt unter den früheren Werken Balthasar Neumanns am meisten hervor. Die *Schönborn-Kapelle,* die er als Grabkirche der Familie dem nördlichen Querarm des Würzburger Doms vorlegte (Grundstein 1721, Weihe 1736), zeigt einen kreisförmigen überkuppelten Hauptraum, an den sich in der einen Achse auf jeder Seite ein querelliptischer Seitenraum legt. Der Gedanke wurde von Maximilian von Welsch angegeben, von dem noch Pläne für die Kapelle erhalten sind.[1] Konventionell in der Durchführung, in seiner starken Körperhaftigkeit noch ganz im Sinne der Hochstufe gehalten doch schon westlich gefärbt, besonders im Äußern, interessiert der Bau, dessen Schwergewicht übrigens in der Außenerscheinung liegt deshalb, weil zwei für die Folgezeit wichtige Motive hier zum erstenmal auftreten: Die Einschaltung eines Zentralraums in die Mitte einer Längsachse und die Anordnung von vier Säulenpaaren vor den Pfeilern der Mittelkuppel. In der kleinen Benediktinerkirche *Holzkirchen*[2] (Unterfranken, Bez.-A. Marktheidenfeld, vollendet 1730) tritt der französisch-akademische Charakter, der schon bei der Schönborn-Kapelle zu spüren ist und sich von dem in Franken vorangehenden Klassizismus Leonhard Dientzenhofers deutlich abhebt, in der Gesamtanlage wie in den Einzelformen klar hervor. Im Innern eine Rotunde, im Äußern ein Quadrat mit stark abgeschrägten Ecken, einem regulären Achteck nahekommend. Für die Folgezeit wiederum wichtig die Innengliederung: Die Wände sind in Pfeilerarkaden aufgelöst durch tiefe Fensternischen, die unter dem Gebälk in Korbbogen schließen, und noch einmal leichter gemacht durch Dreiviertelsäulen, die sich den Pfeilern vorlegen und das Gesims der Kuppel

[1] Lohmeyer, Johannes Seiz, 1914, S. 9; Eckert, Balthasar Neumann und die Würzburger Residenzpläne, 1917, S. 174.

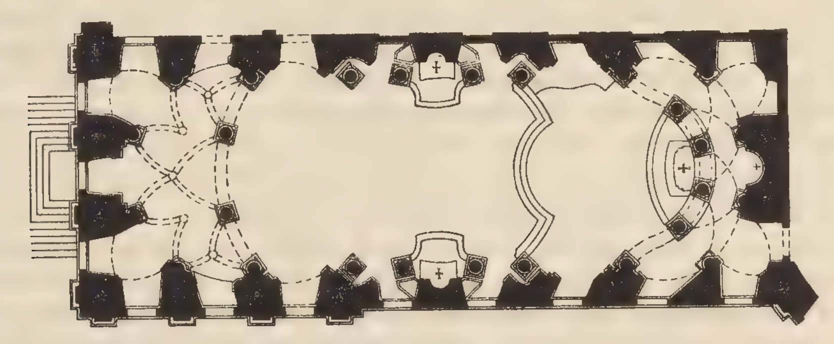
[2] Feulner in Zeitschrift für Gesch. der Architektur VI, 1913. — Habichts Vorschlag (Monatshefte für Kunstwissensch. IX, 1916) Holzkirchen und Münsterschwarzach mit Sturm'schen Entwürfen in Verbindung zu bringen ist abzulehnen.

tragen. Der französische Charakter des Baues erklärt sich dadurch, daß Neumann von dem Pariser Aufenthalt (1723) bis zum Einsetzen neuer Wiener Einflüsse nach dem Regierungsantritt Friedrich Carls (1729) ganz unter dem Eindruck des Zusammenarbeitens mit R. de Cotte und G. Boffrand steht. Einer der Kardinalpunkte, um die sich die Verhandlungen mit den Pariser Architekten drehten, war die *Kirche* der *Würzburger Residenz* (Hofkirche, vollendet 1733). Sie wird die hohe Schule für Neumanns Kirchenbaukunst, wobei nacheinander Welsch, Boffrand, Cotte, Hildebrand als seine Lehrer erscheinen, und die Studien zu ihr sind grundlegend für sein gesamtes weiteres Schaffen. Nach einem ersten Plan, der die Kirche dem gegebenen rechteckigen Raum sich einfügend in der Nordostecke der Residenz vorsieht,[1] scheint Welsch den Vorschlag gemacht zu haben, sie als Oval in die Mitte des Nordflügels, die deshalb im Bogen ausschwingt, zu verlegen. Anfangs ist ein einschiffiges Spitzoval geplant,[2] in entwickelteren Projekten legt sich um ein stumpferes Oval ein innerer Umgang.[3] Die zwei dazugehörigen Aufrisse lehnen sich eng an die Innengliederung der Schloßkapelle in Versailles an, ein Untergeschoß mit Arkaden auf quadratischen Pfeilern, das obere Hauptgeschoß weitgestellte Freisäulen. Während der eine Aufriß über dem Säulengebälk Fenster mit Stichkappen, also basilikalen Querschnitt zeigt, läßt der zweite kein direktes Licht in das Mittelschiff fallen: Eine ins Oval zusammengezogene Freistützenanlage, eine Parallelerscheinung zu der aus ganz anderen Zusammenhängen erwachsenen und mit anderen Mitteln durchgeführten Steinhauser Kirche Dominikus Zimmermanns (S. 188). Den ovalen Raum behält der Entwurf, den Boffrand bei den Verhandlungen in Paris ausarbeitet, bei.[4] Da ihm die Kirche zu klein erscheint, macht er das Oval zum Chor und legt senkrecht zur Längsachse daran ein tiefes rechteckiges Langhaus.[5] Auch hier umzieht ein unterer und ein oberer Umgang die ganze Kirche, Chor wie Langhaus; Untergeschoß wie Obergeschoß sind diesmal durch gekuppelte Säulen gegliedert. Als der ersten größeren Verbindung von Longitudinal- und Zentralbau, die in den Gesichtskreis Neumanns tritt, kommt diesem Projekt für die Zukunft besondere Bedeutung zu. Zur Ausführung ist es nicht gelangt. Seit 1730 wird der Wiener Lukas von Hildebrand für die Kirche beigezogen. Da sie jetzt in der Südwestecke des Schlosses untergebracht werden soll, erhält sie als Grundform ein langgestrecktes Rechteck. Nach mehrfachen Planungen[6] entsteht aus

---

[1] Eckert Taf. I, 2.
[2] Eckert Taf. III.
[3] Eckert Taf. VIII, 3 und IX.
[4] R. de Cottes Entwürfe für die Würzburger Residenz sind noch nicht publiziert.
[5] Boffrand, Oeuvres d'Architecture, 1753, F. 1 und 2; Eckert, Taf. X, 1.
[6] Eckert Taf. XII, 2, VIII, 4, XIV, 1 und 2.

dem Zusammenarbeiten Hildebrands und Neumanns die heutige Lösung (Grundriß unten). Spürt man in den strengen Säulenstellungen, besonders um den Hochaltar, Pariser Akademismus, in den Hermen, die das Obergeschoß gliedern, greifbare Wiener Einflüsse, so ist die Anlage eines oberen Chorumgangs mit oberem Choraltar aus schwäbisch-bayerischen Wallfahrtskirchen geläufig und die Folge von drei ovalen Flachkuppeln, die den rechteckigen Raumblock bis zum Fußboden hinunter in verschliffene Ovalräume aufteilen und die lebhafte Kurvatur der Wände bedingen, ist eine Aufnahme der in Franken am eindrucksvollsten in Banz (S. 145) entgegentretenden Raumgedanken. Man kann wohl nicht sagen, daß diese verschiedenen Einflüsse in der Architektur, zu der noch eine wieder



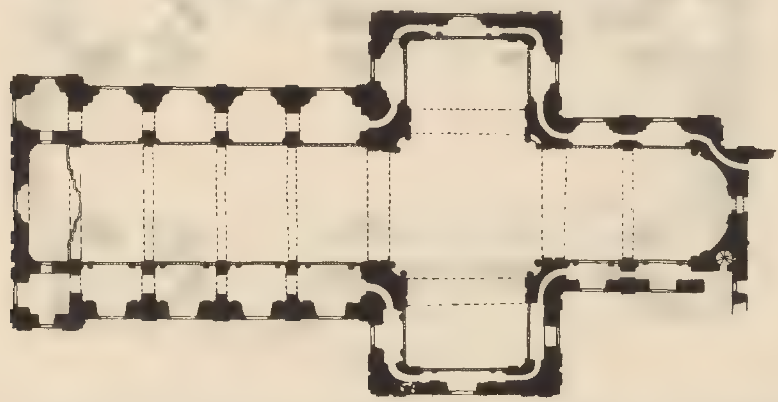
Würzburg Hofkirche (1 : 280)

anders geartete, überladene Dekoration kommt, zu einer völligen Einheit verarbeitet seien. Mit der Hofkirche kommt Neumann nun auch von der Seite der deutschen Überlieferung her zu der für die Stufe charakteristischen Verschmelzung von Longitudinal- und Zentralraum. Das Motiv des einen Ovalraums hat er gestaltet in der Kapelle des Schlosses *Werneck*[1] (Unterfranken, Bez.-A. Schweinfurt, Plan 1733, Vollendung 1744, Innenansicht Taf. 24, II), die durchaus in den Gedankenkreis der Projekte zur Würzburger Hofkirche gehört. Das selbständige Frühwerk Neumanns fordert zu einem Vergleich mit Werken der beiden anderen Meister heraus: Bei J. M. Fischers Rotunde von Murnau (S. 173) ist die Aufgabe des Einstellens eines Zentralraums in das Rechteck der Umfassungsmauern in einer ähnlich primitiven Weise gelöst, daß Eckzwickel übrigbleiben. Die Berührungspunkte mit Fischers Münchener St. Annakirche (S. 172, Taf. 24, I) lassen sich durch die gemeinsame österreichische Wurzel, die in beiden Bauten steckt, erklären. Bedeutend stärker als in St. Anna ist in Werneck die Wand aufgelöst und die

[1] Hertz, Balthasar Neumanns Schloßanlage zu Werneck, 1918.

Pfeiler gehen in einer Weise von ihr weg, wie wenn sie sich zu Freipfeilern herausarbeiten wollten. Dieser Tendenz müßte Dominikus Zimmermanns Frei⸗pfeileroval in Steinhausen (S. 189) als Ideallösung erscheinen. So tauchen an den verschiedenen Stellen, ohne daß direkte Beziehungen vorlägen, gleichzeitig verwandte Gedanken auf.

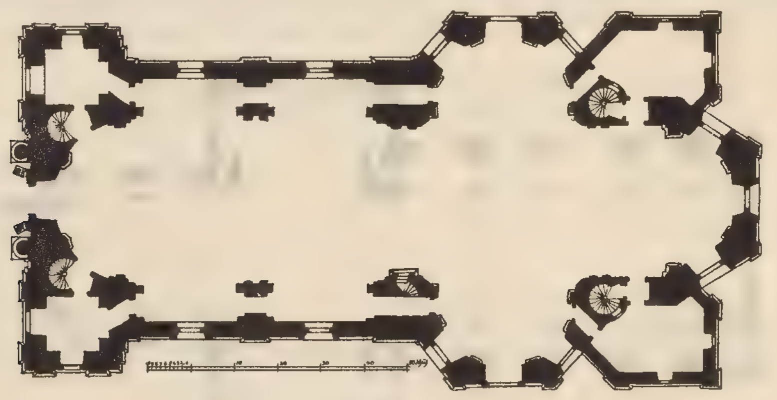
Die Gruppe der Bauten auf longitudinaler Grundlage eröffnet die 1821 abge⸗brochene Benediktinerkirche *Münsterschwarzach* (Unterfranken, Bez.⸗A. Kitzingen, 1727—43, Grundriß unten, Schnitt Taf. 28, I). Eine kreuzförmige Basilika, in der sich Langhaus und Querhaus nicht mehr als plastische Einzelkörper hart gegen⸗überstehen wie im 17. Jahrhundert: Den Grundriß beherrscht die Vierung,



Münsterschwarzach (Emporengeschoß, Sammlung Eckert Nr. 64)
(1 : 650)

sie zieht die Arme an sich heran und bringt, in sich zentriert besonders auch durch die Auskehlung der breiten Eckpfeiler und die hohe Kuppel, in die Ge⸗samtanlage die Tendenz nach zentralem Zusammenschluß, jener Verschmelzung von Zentral⸗ und Longitudinalgedanken, die überall auf dieser Stufe begegnet. Nach ihrem Querschnitt reiht sich die Kirche an eine ältere fränkische Tradition von der Hochstufe her, an die Basiliken von Walldürn und Fulda (S. 146 ff.) an, ohne mit ihnen irgend etwas Direktes zu tun zu haben. Die streng architek⸗tonische Durchbildung des Äußeren, die straffen Proportionen des Grundrisses, die innere Gliederung in ein niedriges Sockelgeschoß mit Korbbogenarkaden zwischen massigen Pfeilern und ein hohes betontes, durch gekuppelte Pilaster und Balkone ausgezeichnetes Hauptgeschoß, das — nach dem Brauch höfischer Schloßkirchen — auf beiden Seiten die Länge der Kirche, auch durch die Kreuz⸗arme hindurch, begleitet, das Einstellen von Dreiviertelsäulen in die ausgekehlten

Ecken der Vierung, das sind Motive des Pariser Klassizismus, die den Eindruck der französischen Reise und den Zusammenhang mit dem Gedankenkreis der Projekte zur Würzburger Hofkirche nicht verleugnen. Die deutsche Raumart der Wandpfeilerkirche nimmt Neumann auf in der Wallfahrtskirche *Gößweinstein*[1] (Oberfranken, Bez.-A. Pegnitz, 1730—39, Grundriß unten). Stärker als in Münsterschwarzach zentralisiert hier die mit einer Flachkuppel überwölbte Vierung die kreuzförmige Anlage, indem sie die von drei Polygonalseiten begrenzten Querarme und den ebenfalls polygonal geschlossenen Chor ganz an sich zieht und das nur zweijochige Langhaus heransaugt. Mit der fränkischen



Gößweinstein

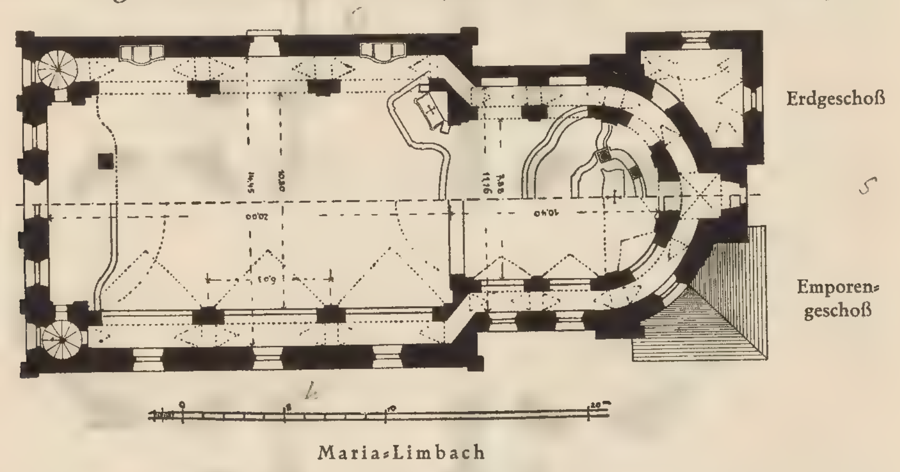
Überlieferung des Wandpfeilersystems, in der Bamberg-St. Martin (S. 144) und Banz (S. 145) vorangingen, hat auch dieser Bau nichts zu tun. Entstanden in den Jahren, als Neumann mit Hildebrand zusammen an der Würzburger Residenzkirche arbeitete,[2] verrät er in den schmalen hohen Abseiten des Langhauses mit Durchgangstoren in den Wandpfeilern, den polygonalen Schlüssen der Querarme und der Chorapsis, den Profilen des Gebälks Wiener Einflüsse.[3] Wenn wir auf die einschiffigen, meist saalartigen Landkirchen, die Neumann in großer Zahl geschaffen hat, wegen ihrer Einfachheit nicht näher eingehen wollen, so findet sich bei ihm auch das dritte Langbausystem, die Freistützenkirche, allerdings erst in einem Alterswerk. Die Raumart hat nach Schöntal, Großkomburg

[1] Brückner, Gößweinstein, 1906. — Altfränkische Bilder 1915.

[2] In Neumanns Bibliothek befand sich auch ein Konvolut mit 60 großen Blättern „von mehreren Kirchen unbekannter Plätze, in ihrem Grund- und Aufrisse nebst Profil, gezeichnet von J. L. von Hildebrand und andern Architekten.“ (Nr. 657 des S. 56 Anm. 2 zitierten Versteigerungskatalogs.)

[3] Zum Grundriß vergl. z. B. die Mariahilferkirche (1686—1713, abgebildet bei Dernjač in Zeitschr. des Österr. Ingenieur- und Architekten-Vereins LVIII, 1906, S. 233).

und Würzburg-St. Peter (S.148 ff.) in den Main- und Rheingegenden wenig Pflege gefunden,[1] bis sie um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder stärker hervortritt. Ungefähr gleichzeitig mit Thomans Peterskirche in Mainz[2] (1748) und der Pfarrkirche von Amorbach[3] (1752, Architekt J. M. Schmidt) wendet sie Neumann an in der Wallfahrtskirche *Maria-Limbach* (Unterfranken, Bez.-A. Haßfurt, 1751—56, Grundriß unten). Da die Abseiten wie bei den schwäbischen Anlagen vom Ende der Hochstufe (z. B. Pielenhofen, S. 141) zu schmalen Streifen zusammengedrückt sind und die Pfeiler durch die eingebauten Emporen viel Mauerverbindung mit der Wand erhalten, nähert sich das Freistützensystem



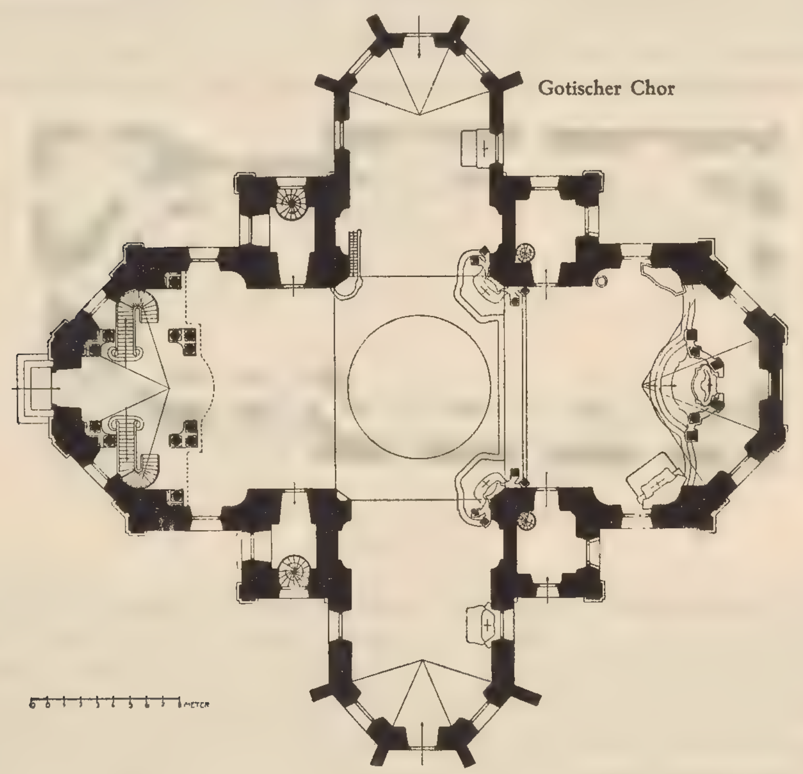
Maria-Limbach

dem Wandpfeilersystem. Durch die Dreiteilung des Langhauses, den halbrunden Chorschluß, die auf allen Seiten umlaufende, ohne oberen Choraltar ganz den Gläubigen zugewiesene Empore ist der Langbau mit Zentralgedanken durchsetzt, ohne daß mehr das solchen Verschmelzungen eigentümliche Leben entstünde. Eine große Nüchternheit, die blutleeren Proportionen, das Vortreten des konstruktiven Elements kündigen das Erlöschen der Kraft des Meisters wie des Stils an, der in der Fassade der Kirche ausgesprochen in den Klassizismus umschlägt.

Wie Balthasar Neumann den Zentralbau, die Basilika, das Wandpfeiler- und das Freipfeilersystem aufnimmt, so fehlen in seinem Schaffen auch die Räume nicht, deren Bedeutung für die Spätstufe besonders in Schwaben und Bayern

[1] Ein Beispiel wäre die Heidelberger Jesuitenkirche von J. A. Breunig 1712—20 (Lohmeyer, Adam Breunig, Sonderabdruck aus der „Heidelberger Zeitung" 1911).
[2] Döbler, Joh. Ant. Val. Thoman, 1915.
[3] Feulner in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1915.

hervortritt, die Anlagen mit mittelalterlichem Kern. Bei der *Peterskirche* in *Bruchsal* (Planung seit 1736, Bau 1740—44, Grundriß unten) wurde der Chor der aus dem 14. Jahrhundert stammenden alten Pfarrkirche, in dem nach dem Entwurf sogar die Spitzbogenfenster erhalten bleiben sollten, in den Neubau miteinbezogen. Die Übernahme des geringwertigen, unbedeutenden Bauteils veranlaßten kaum Pietät oder ökonomische und denkmalpflegerische Gesichtspunkte, der Grund



Bruchsal Peterskirche

wird in der Bestimmung der Kirche als Mausoleum der Speyerer Bischöfe zu suchen sein. Die Romantik des 18. Jahrhunderts greift da und dort gerade bei Grabkirchen auf das Mittelalter zurück — Beispiel die Grabkammer unter der Kreuzbergkapelle in Schöntal, wo das zweite Jahrzehnt des Jahrhunderts ein Spitzbogenfenster mit reichstem, spätgotische Bildungen imitierendem Maßwerk einsetzt — und so sollte wohl auch hier das „altgotische Gemäuer" Grundton und Stimmung für den Bau abgeben. Als östlicher Kreuzarm der ziemlich

regulären griechischen Kreuzanlage veranlaßt der gotische Chor, daß der korrespondierende Westarm ebenfalls einen Fünfachtelschluß erhält und sich im Äußern durch Übernahme der Streben ihm anpaßt, aber auch Nord- und Südarm, Chor und Eingang der neuen Kirche bildend, werden polygonal geschlossen. Im Innern keine Pilaster, statt des Gebälks ein schmaler Gesimsstreifen. Hohe Nischen, in denen die Grabdenkmäler ohne ausgesprochenes Achsverhältnis, wie zufällig, angeordnet sind, an Familiengrabkapellen in gotischen Kirchen erinnernd, gliedern in die Tonne der Kreuzarme einschneidend die Wände, die Fenster setzen sich in Wandnischen bis zum Fußboden herab fort, auf den Apsidialgewölben der polygonalen Armschlüsse sind flache Rippen aufgesetzt, die abgeschrägten Innenflächen der Vierungspfeiler sind zu übereinandergesetzten Nischen[1] ausgehöhlt, die Pfeiler selbst bezw. die Kreuzecken öffnen sich über einem Untergeschoß in den vier Armen zu schlanken Fenstern, mit denen die Obergeschosse der Türme bezw. die Oratorien über den Sakristeien hereinschauen, — allenthalben Auflösung der Wand und betonter Vertikalismus. Wenn das 18. Jahrhundert so vage Beziehungen gelten läßt, daß es angibt, die Kirche sei „nach dem Modell der Peterskirche zu Rom“ gebaut, so dürfen wir die Frage aufwerfen, ob bei dem Architekten, nachdem einmal der Anschluß an Mittelalterliches gegeben war, nicht vielmehr Reminiszenzen an gotische Räume mitsprachen — bei den sich durchdringenden Kreuzarmen und der Öffnung der Ecken kommt dem Beschauer unwillkürlich der Gedanke an die Neumann gut bekannte Trierer Liebfrauenkirche. Jedenfalls, man spürt in dem Neubau gewollte Ankläge an das Gotische; es werden nicht gotische Formen historisierend imitiert, sondern eher der Anschein erweckt, als ob der ganze Bau eine restaurierte, d. h. dem Zeitgeschmack angepaßte mittelalterliche Anlage wäre. Dies ist deutlich die Absicht bei Neumanns Umbau der *Würzburger Dominikaner-* (der späteren *Augustiner-*) Kirche (Plan 1741, Ausführung 1743—48). Neumann modernisierte den Chor des 13. Jahrhunderts durch Maskierung des Gewölbes und Veränderung der Fenster und ersetzte das niedrige dreischiffige Langhaus durch einen Neubau, der sich um die Mauern des alten Baues herumlegt. Es ist eine dreischiffige basilikale Anlage mit massigen Rechteckpfeilern, die Formen sehr neutral gehalten, aller Nachdruck auf die an die Pfeiler gelehnten, mit reichstem Schmuck überhäuften Seitenaltäre gelegt. Man bewundert, wie der Architekt den Ton getroffen, alten und neuen Teil, dort modernisierend, hier altertümelnd, zusammengestimmt hat zu einem einheitlichen Raum, der wirkt wie eine durchgängig mittelalterliche, restaurierte Anlage. Nach dieser denkmalpflegerischen Leistung ist es umsomehr zu bedauern, daß Neumanns 1751 ausgearbeitetes

[1] Später durch Kanzel und Seitenaltäre zum Teil zugedeckt.

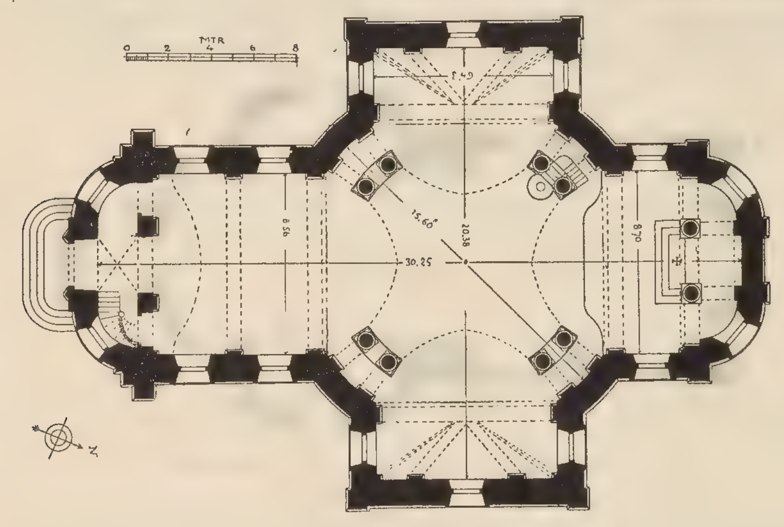
Projekt zur Wiederherstellung des *Speyerer Doms,* besonders zum Neubau des zerstörten Langhauses, verloren gegangen ist; schon der Sohn Fr. Ign. Mich. Neumann konnte die Pläne seines Vaters nicht mehr auffinden.[1]

Es ist ein Behelf der historischen Darstellung, wenn wir die besprochenen Kirchen ohne Rücksicht auf die Zeit ihres Entstehens systematisch gruppiert vorausstellen, um zu belegen, wie Neumanns Schaffen alle Möglichkeiten in sich sammelt, alle neuzeitlichen Raumarten aufgreift, aus heimischer Tradition und fremder Lehre aufwächst. Diese Werke am Rand gewissermaßen sollen den Unterbau bilden zu einer durch vielfältige Linien mit ihnen verbundenen inneren Gruppe, die sich als Kern seines Wollens herausschälen läßt. Bei den besprochenen Bauten ist der als Architekt langsam heranreifende Neumann vielfach mehr lernend und aufnehmend denn gestaltend beteiligt, andere sind Experimente ohne nachhaltigere Wirkung, allen liegen ältere Schemata zugrunde, die nur im Sinne des neuen Raumempfindens abgewandelt werden. Die folgenden Bauten konzentrieren sich als persönliche neue Lösungen eng auf ein durchgehendes Problem, das Hauptproblem der Stufe, die Raumverschmelzung. Die geistreiche Pfarrkirche von *Etwashausen* (Vorstadt von Kitzingen, Unterfranken, Plan 1733, Bau 1741–45, Grundriß S. 203, Innenansicht Taf. 28, II) ist als Zentralbau konzipiert. Der Hauptraum schwankt im Grundriß zwischen Quadrat mit abgeschrägten Ecken und Kreis und ist überwölbt von einer Kuppel mit dem unbestimmten Querschnitt eines gestelzten Halbkreises, er strahlt aus in eine kreuzförmige Anlage, in der zwei sich gegenüberliegende Arme, als dreijochiges Gemeindehaus und zweiachsiger Chor betont, ihn mit einer longitudinalen Tendenz durchdringen. Die Tonnen der Kreuzarme schneiden als breite und fast die Scheitelhöhe der Kuppel erreichende spitzige Stichkappen in seine Kuppel ein: die denkbar engste Verbindung, die sich ganz freigemacht hat von den konventionellen klassischen Lösungen für den Zusammenstoß von Kreuzarmen und Vierung und, rein konstruktiv gedacht, viel mehr an gotische Gewölbeverschneidungen[2] erinnert. Die Einstellung von vier Freisäulenpaaren in die Vierung, die die Kuppel tragen und einen inneren Kreisraum von einem darumgelegten Umgang ausscheiden, bedeutet ein für Deutschland neues Motiv. Es ist im Schaffen Neumanns vorbereitet durch die Säulenpaare, die er in der Schönborn-Kapelle den Kuppelring tragen läßt, durch die Dreiviertelsäulen, die er in den Ecken der Vierung von Münsterschwarzach (S. 197) anbringt, durch das Streben nach Ablösung der tragenden Glieder von der Wand, wie es am

---

[1] Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer, 1893.
[2] Besonders in der Fassung der neuzeitlichen Frühstufe, vergl. z. B. das Vierungsgewölbe von Dettelbach.

stärksten in der Kapelle von Werneck (Taf. 24, II) in Erscheinung tritt; das Problem der freitragenden Säulen spielt schon in den Briefen von der Pariser Reise eine Rolle.[1] Aus Frankreich ist auch das Motiv übernommen. In. St. Louis des Invalides in Paris (1675—1706) sind acht vollrunde Säulen, zwei und zwei gruppiert, vor die Kuppelpfeiler gestellt, in dem Projekt, das R. de Cotte um 1714 im Auftrag des Kurfürsten Max Emanuel für die Schloßkirche in Schleißheim fertigte[2] und das wichtig ist als Beleg für die Kirchenbaugedanken dieses ebenfalls auf Neumann einwirkenden französischen Kreises, stehen vier Säulen in der Mittelrotunde, in St. Géry in Cambrai[3] (1740) ruht die Vierungskuppel

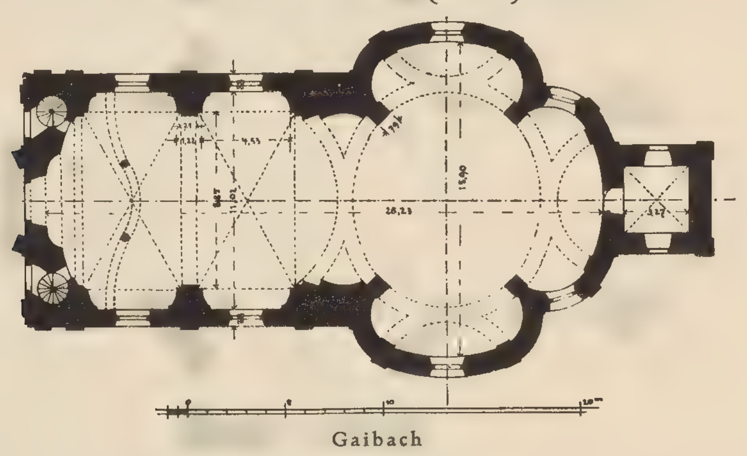


Etwashausen

auf vier breit umschreitbaren hohen Freisäulen. Neumann greift diesen Gedanken auf in dem Augenblick, wo er für die deutsche Entwicklung fruchtbar werden kann. Er ist der Spätstufe ein willkommenes Mittel zur Verschmelzung der Raumarten: In Etwashausen wird die einschiffige Anlage übergeführt in die Freistützenanlage, deren Wirkung die den Vierungssäulen antwortende Säulenarkatur im Chor noch steigert. In ihrer zentralen Zusammenziehung ist die Kirche eine Parallelerscheinung zu Zimmermanns Freistützenrotunde in Steinhausen (S. 189), wieder ein Beispiel, wie die Entwicklung ganz verschiedene Voraussetzungen,sie zu ihren Zwecken umbiegend, zu verwandten Resultaten führt.

[1] Vergl. S. 52.
[2] Münchner Jahrbuch der bildend. Kunst 1911, II, Abb. S. 259 (Hauttmann).
[3] Burg-Erhard-Schnabel, Cambrai (1917).

Das Problem der Raumverbindung wird in neuer Weise aufgegriffen in der Pfarrkirche von *Gaibach* (Unterfranken, Bez.=A. Gerolzhofen, 1742—45, Grundriß unten). In dem kreuzförmigen Grundriß legen sich an die hier querovale Vierung als Chor und Kreuzarme drei elliptische Räume, während ein vierter in das zweijochige, gleichfalls in sich zentrierte Gemeindehaus überleitet. Über die Würzburger Schönborn=Kapelle, wo auch zwei Ellipsen einen Zentralraum in die Mitte nehmen, geht diese Lösung dadurch hinaus, daß diese Seitenräume noch näher herangerückt sind, so daß ihre ganze innere Wand fällt vor der Rundung des Hauptraums; nur beim Chorarm führen Stufen und Kommunionbank die Grundfigur vollständig aus: Jene Verzahnung, deren sich z. B. auch die Fischersche St. Annakirche in München (S. 172) zwischen Chorrotunde und



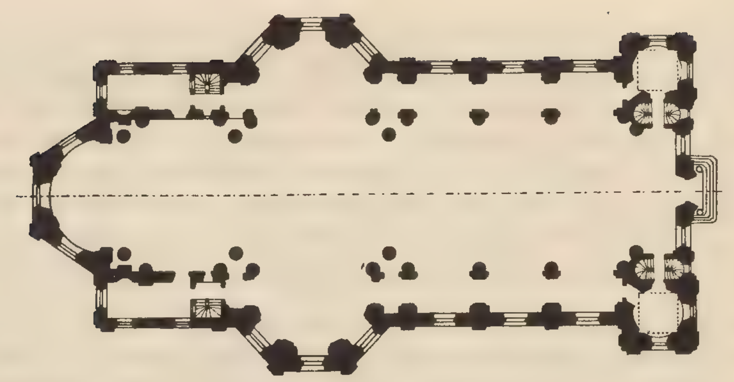
Gaibach

Langhausoval bedient. Kompliziert wird sie dadurch, daß, während im Grundriß wirklich oder der Tendenz nach die Konchenovale sich in die Vierung hereinrunden, in der Gewölbekonstruktion die Ovalkuppel der Vierung von windschiefen Gurten unterfangen in die Armellipsen hinausschwingt; in diesen schwingen ihren Gurten andere windschiefe Gurten entgegen, um sie abzustützen, in der Konstruktion, die aus Banz und Dientzenhoferschen Profanräumen wie aus der Würzburger Hofkirche bekannt ist. Dabei begegnen sich die Gurten, d. h. die Ränder der Gewölbe, über dem Mittelpunkt der Konchenellipsen: Raummittelpunkt und Gewölbemittelpunkt decken sich also in den Konchen nicht, sondern arbeiten gegeneinander. Im übrigen tritt auch in diesem Raum das konstruktive Gerippe, Pfeiler, Gurten und Kreuzgewölbe, stark heraus, in der Vierung sitzen zwar nicht Freisäulen aber quadratische Pfeiler, die nur durch eine schmale Fläche mit der Wand in Verbindung stehen,

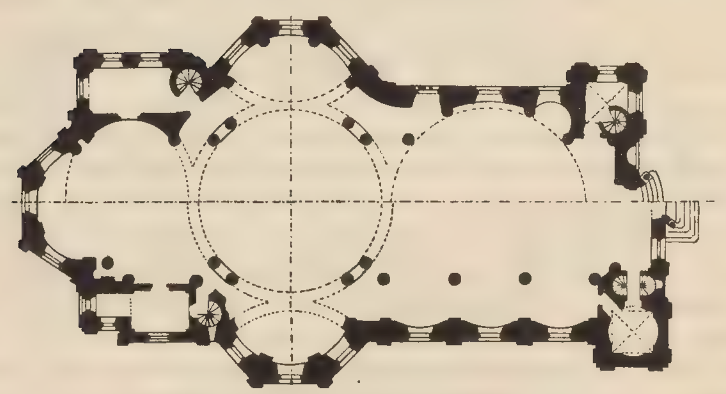
das Langhaus zeigt gekehlte Wandpfeiler. Beruhigter und vereinfacht bringt die Wallfahrtskirche *Käppele* oberhalb Würzburg (1747—50) noch einmal dieses Grundrißmotiv. Hier ist der Vierungsraum zum Kreis, Chor und Kreuzarme zu Korbbogenkonchen geworden, die Säulenpaare der Vierung sind an die Wand gerückt, die Verkürzung des Langhauses macht den Bau fast symmetrisch und mit den anderen Unbestimmtheiten ist auch der Widerstreit zwischen Gewölbe und Grundriß aufgegeben dadurch, daß die Gewölbe der Kreuzarme von windschiefen Gurten begrenzt in die Kuppelschale der Vierung einschwingen.

Wie im Schaffen eines Komponisten Themen, auf denen sich große Sympho⸗nien aufbauen sollen, nebenbei in einem Lied, einer Sonate vorläufig geformt werden, so nehmen diese kleinen Kirchen Gedanken und Probleme vorweg aus dem Kreis der beiden Meisterwerke, die Neumann in den vierziger Jahren beschäftigen. Bei der Wallfahrtskirche *Vierzehnheiligen*[1] (Oberfranken, Bez.⸗A. Staffelstein, 1743—72, Projekte S. 206, Grundriß und Schnitt S. 207, Innenansicht Taf. 29) ist das Werden der Raumform an den erhaltenen Projekten im ein⸗zelnen zu verfolgen. Nachdem Pläne des Sachsen⸗Weimarischen Landbaumeisters Gottfried Heinrich Krohne und des Bambergischen Ingenieurleutnants Johann Jacob Küchel abgelehnt worden waren, wurde B. Neumann um einen Entwurf gebeten (1742). Nach seinem Riß begann man im April 1743 den Bau unter der Leitung Krohnes, der aber an dem Neumannschen Plan einschneidende Än⸗derungen vornahm. Als Neumann im Dezember 1743 den Bau besichtigt, findet er ihn völlig verpfuscht und arbeitet im Januar und Februar 1744 neue Pläne aus, die die bereits stehende Chorpartie übernehmen. Der erste Entwurf Neu⸗manns, datiert 26. Juli 1742 (Würzburg, Sammlung Eckert Nr. 77, 78, 80, 89, 90; Grundriß S. 206, 1 „Projekt 1742 I"), zeigt eine kreuzförmige Basilika mit Emporen in den Abseiten, die also die Linie von Münsterschwarzach (S. 197) aufgreift. In das Langhaus, mit Halbsäulen vor schmalen Pfeilerrücklagen, bringen die mit Säulen besetzten abgeschrägten Ecken an der Fassadenwand eine Zentral⸗tendenz. Die schweren Pfeiler der Vierung sind ersetzt durch die aus Etwas⸗hausen (S. 203) bekannten Säulenpaare, ihnen antworten Freisäulen in dem quadratischen Vorchor.[2] Chorapsis und Kreuzarme schließen außen polygonal wie in Gößweinstein (S. 198). Allenthalben Auflockerung der Masse. Weiter in der Auflösung als dieses angenommene Projekt I gehen erhaltene Varianten. Projekt 1742 II, wie wir es nennen wollen (Sammlung Eckert Nr. 73 linker Halb⸗entwurf, Nr. 76, 79; Grundriß S. 206, 2) schlägt ein emporenloses Langhaus

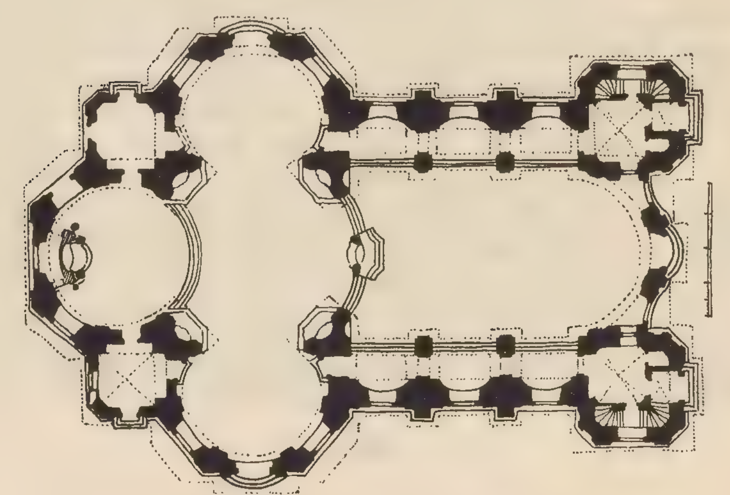
[1] Eingehende Darstellung der Baugeschichte und Besprechung der erhaltenen Risse bei Teufel, Vierzehn⸗heiligen, Dissertation der Münchener Technischen Hochschule 1921, (Manuskript).
[2] Vergl. den S. 203 erwähnten Schleißheimer Kirchenentwurf R. de Cottes.



1. Projekt 1742 I (Sammlung Eckert Nr. 78)

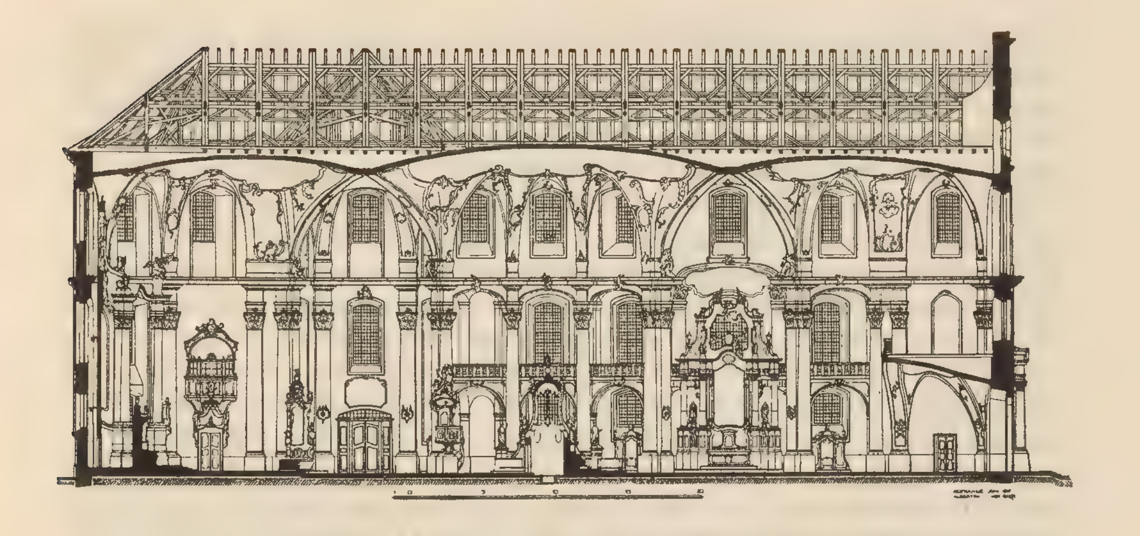


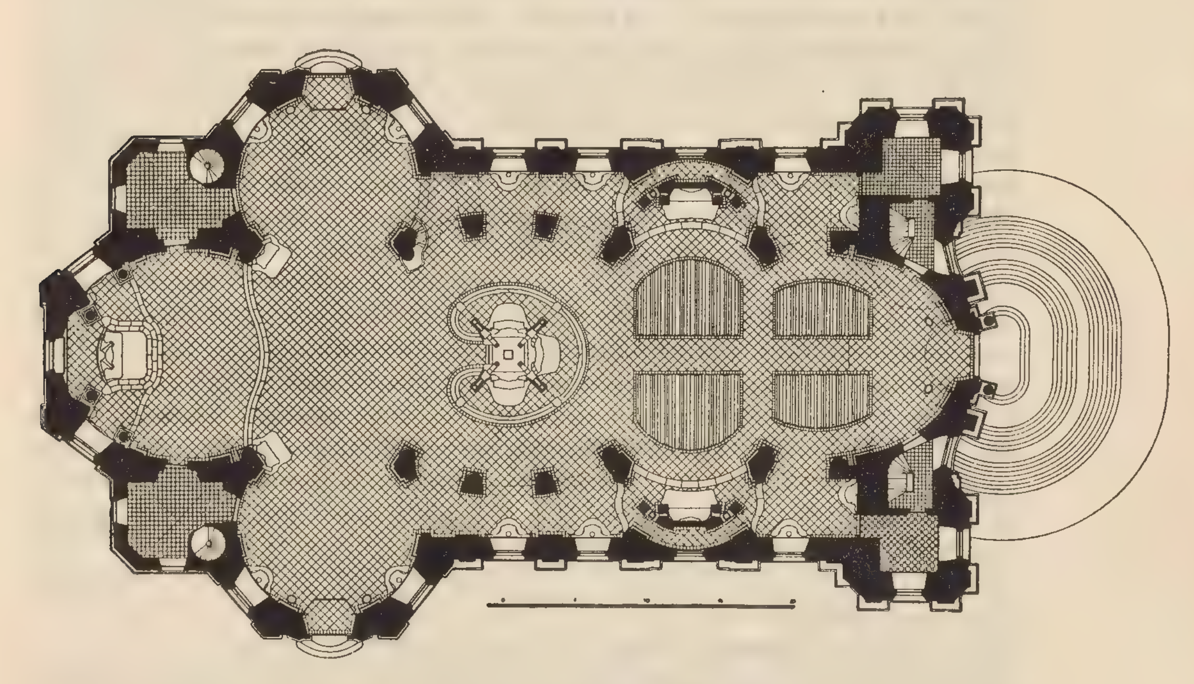
2. Projekt 1742 II (unterer Halbentwurf) und III (oberer Halbentwurf)
(Sammlung Eckert Nr. 73)



3. Projekt 1744 (Sammlung Eckert Nr. 82)

Vierzehnheiligen Vorentwürfe





Vierzehnheiligen Ausführung

mit Freisäulen vor, ein Motiv, das aus Ostfrankreich[1], insbesondere aus der von Boffrand entworfenen Kirche St. Jacques in Lunéville (1730–45), übernommen ist. Und in Projekt III (Sammlung Eckert Nr. 73 rechter Halbentwurf, Nr. 74; Grundriß S. 206, 2) strömen in dieses Schema Zentraltendenzen ein: das Langhaus rundet sich zu einem fast kreisrunden Raum, der die Säulen des mittleren Joches an die Umfassungsmauern hinausdrängt, noch luftiger schwebt die Vierungskuppel auf den breit umschreitbaren Säulenpaaren, in der zuletzt in Gaibach beobachteten Konstruktion in der Querachse aus den Kreuzarmen heraus von windschiefen Gurten, in der Längsachse abgestützt von der Langhauskuppel und der Kuppel des Vorchors, dessen Quadrat in eine Querellipse verwandelt ist. In einer letzten Variante (Sammlung Eckert Nr. 75) erscheint das Langhaus zu einem Längsoval plattgedrückt.[2] Der Eingriff Krohnes und die Bauausführung des Jahres 1743 verpfuschte den Neumannschen Plan dadurch, daß die Kirche ein gutes Stück gegen den Berg hinaufgerückt und der Chor zu kurz angelegt wurde, so daß die Stelle des Gnadenaltars nicht mehr, wie es Neumann geplant hatte, in die Vierung, sondern in das Langhaus fiel. Es galt jetzt (1744) sich abzufinden mit der neuen Lage der Kirche und der bis zu den Anfängen der Kreuzarme bereits in neun Schuh Höhe stehenden Ostpartie[3]. Ein Projekt (Sammlung Eckert Nr. 82, S. 206, 3.) versucht offenbar den Krohneschen Plan mit den massiven Vierungspfeilern in modernem Sinne umzuarbeiten, indem es Chor und Kreuzarme in sich zentralisiert – ähnlich wie Johann Mich. Fischer die altertümliche Ottobeurer Kirche modernisiert hat (S. 183). Dann aber greift Neumann in dem Plan, der „ein meisterhaftes Werk“ werden sollte, jene Raumzerlegungen, die schon in den Varianten des Projektes von 1742 erschienen waren (S. 206, 2), wieder auf und so wird der Bau unter Küchels Leitung mit unwesentlichen Änderungen auch ausgeführt (Sammlung Eckert Nr. 83–86 und Modell in der Sammlung des Histor. Vereins in Bamberg). Die zuletzt vorgeschlagene Raumfolge: Längsoval, Kreis, Queroval, wird dahin modifiziert, daß ein betonter großer längsovaler Raum in die Mitte genommen wird von zwei gleichen, kleineren Ovalräumen als An- und Ablauf. Der Raumschwerpunkt rückt damit aus der Vierung auf die Mitte der Längsachse, um den Gnadenaltar aufzunehmen. Doch bleibt er schwebend, denn dem Gnadenaltar hält ideell der Choraltar, dem großen

[1] Freisäulen zeigen im Langhaus die Jesuitenkirche in Cambrai 1614, St. Clemens in Metz 1670/82, Ste. Madeleine in Besançon 1746. Vergl. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern.

[2] Das Oval des Vorchors zeigt auf diesem Projekt wieder die Pfeiler von Gaibach.

[3] Ihr Grundriß ist in dem großen Grundriß H B 23 576 a des Germanischen Museums enthalten. – Teufel weist nach, daß 1744 auch der Mainzer Architekt Maximilian v. Welsch einen Entwurf für den Ausbau von Vierzehnheiligen ausarbeitete, den er in dem Projekt H B 23 576 a des Germanischen Museums erkennt.

Oval formal die Vierung das Gleichgewicht: der Vierung bleibt, da die Oval=figuren nur in den Gewölben (S. 231) vollständig ausgeführt werden, im Grundriß ihre Bedeutung, Grundriß und Gewölbe arbeiten gegeneinander dergestalt, daß auf ein Grundrißzentrum (Vierung) der Schnitt von Gewölbeperipherien trifft, daß das Gewölbe auf einen Raummittelpunkt mit einer Zäsur und Senkung antwortet. Das Motiv, das sich in den Konchen von Gaibach (S. 204) und den Kreuzarmen der Vierzehnheiliger Projekte 1742 II und III fand,[1] ist mit einer unerhörten Kühnheit, um nicht zu sagen Gewalttätigkeit, hier in größten Dimen=sionen an exponiertester Stelle angewendet. Die Kreuzarme bilden, wie es ähnlich das Projekt S. 206, 3 vorsah, selbständige Zentralräume, verzahnt und eng ver=wachsen mit der Vierung dadurch, daß ihre Gewölbe in sie hineingreifen und stichkappenartig die Zwickel der hier sich berührenden Gewölbeellipsen füllen. Nachdem das erste Oval des Langhauses zum Teil, das mittlere Oval ganz von Abseiten mit Emporen begleitet wird, — in der Gliederung des Projektes 1742 I, Halbsäulen mit Rücklagen — ergeben sich an der Berührungsstelle der beiden Ovale Restzwickel, die als Zentralräume — unvollständige Querellipsen, in Grund=riß und Wölbung ebenfalls mit dem Mittelraum verzahnt — gestaltet sind und in ihrer Korrespondenz mit den Kreuzarmen eine Art erstes Querschiff bilden.
Das diese Raumdisposition bestimmende Grundgefühl ist uns nicht fremd. In allen Gruppen begegnen diese unvollständigen, ineinanderschwingenden Räume als Produkt des Strebens nach engster Verschmelzung und das Oval, dessen unausgesprochene, gleitende, unberuhigte Form sich als Ideal der Spätstufe er=weist. Der Sinn der Komposition ist der nämliche wie der von Berg am Laim (S. 176): eine Gruppe verwandter Räume dergestalt angeordnet, daß man im einen stehend und in den anderen blickend das Abbild des umgebenden Raumes zu sehen vermeint; an diesen in sich geschlossenen und doch weiterflutenden Raum ein nächster gereiht, ebenso bestimmt=unbestimmt, und wieder einer, so daß das Auge das Gefühl bekommt, die Ferne, das Unermeßliche, in lauter solche bekannt=unbekannte Räume aufgeteilt zu erfassen. Was Italien in Bild=hintergründen und Theaterprospekten (Bibiena) wagt und noch viel mehr, wird in Deutschland in Stein ausgeführt. Von den französischen Motiven, die in die Projekte hereinspielten, sind nur Einzelheiten in der Gliederung der Wände — die Halbsäulen, die Korbbogen über den Emporen — geblieben. Heimische Tradition, wie sie sich unter östlichen Einflüssen entwickelt hatte, klingt an in der Folge der Ovalkuppeln, nicht nur die Würzburger Hofkirche (S. 196) und das benachbarte Banz (S. 145), auch die vorausgehenden ovalen Gewölbe, Schöntal (S. 230, 4), Waldsassen (S. 133), Passau (S. 132), und für die unvollständigen Zentralräume

[1] Vergl. auch Neu=Birnau S. 232 Anm. 1.

können Westerndorf (S. 162) und Kappel (S. 163) — historisch betrachtet — als Vorstufen im Kleinen angesprochen werden. Die Verankerung der Kirche im Schaffen Neumanns haben wir durch Hinweise auf Beziehungen zu voraus⸗gehenden Bauten betont — über alle Einzelheiten hinaus hat seine rechnende, auf Proportionsgesetzen aufbauende, konstruktiv denkende Art hier Form ge⸗wonnen. In der Entwicklung der kreuzförmigen Basilika bedeutet Vierzehn⸗heiligen das letzte Stadium. Deutschland hat hier das ihm im 17. Jahrhundert mit der Münchener Theatinerkirche und verwandten Bauten von Italien über⸗gebene Schema durchdrungen und ihm die Prägung des 18. Jahrhunderts ver⸗liehen. Das eigenste Deutsche zu sagen war aber diese Raumart vielleicht doch nicht berufen.

Aus dem Gedankenkreis von Vierzehnheiligen wächst der letzte große Kirchen⸗bau Neumanns heraus, die Benediktinerkirche *Neresheim*[1] (Württemberg, Jagst⸗kreis, 1745—92, Projekte S. 212, Grundriß und Schnitt S. 213, Innenansicht Taf. 30). Auch zu ihr ist eine Reihe von Vorentwürfen erhalten, die erkennen läßt, wie sich der Gedanke, ausgehend von der kreuzförmigen Basilika, Schritt für Schritt entwickelt. Es ist überliefert, daß der Abt die Kirche von Münsterschwarzach[2] (S. 197) als Vorbild bestimmt hatte. Die Grundrisse, die wir als Projekt I und II aus der Zahl der Vorentwürfe[3] herausgreifen (Sammlung Eckert Nr. 111, datiert 16. Juli 1747), schließen sich mit der von Türmen[4] flankierten Vorhalle, dem vierachsigen Langhaus, der kräftig abgesetzten Vierung, vor deren Pfeilerschrägen gekuppelte Säulen gestellt sind, den ausladenden, aber hier schon innen abge⸗rundeten Querarmen, dem zweiachsigen Vorchor, an den sich die Altarapsis legt, der allgemeinen Disposition jener Kirche an. Durch das emporenlose Langhaus mit den gekuppelten Freisäulen gehören sie in die unmittelbare Nähe des Projek⸗tes 1742 II für Vierzehnheiligen (S. 206) und zeigen noch engere Beziehungen als dieses zu Boffrands Lunéviller Kirche St. Jacques. In diesem Stadium berühren sich Vierzehnheiligen und Neresheim so stark, daß man die Vorentwürfe bei⸗nahe austauschen könnte. Bei einer dritten Bauaufgabe bringt Neumann diese Gedanken noch einmal. Der Plan für die Jesuitenkirche in Mainz (um 1742, Sammlung Eckert Nr. 239[5]) — Langhaus mit Halbsäulen vor Rücklagen, die

---

[1] Will, Briefe und Aktenstücke über die Erbauung der Stiftskirche zu Neresheim, Archiv des Histor. Vereins von Unterfranken und Aschaffenburg 43, 1901. W. Fuchs, Die Abteikirche von Neresheim, Stuttgarter Dissertation 1914.

[2] Das Projekt für Neresheim Sammlung Eckert Nr. 109 rechter Halbentwurf ist eine direkte Wieder⸗holung von Münsterschwarzach.

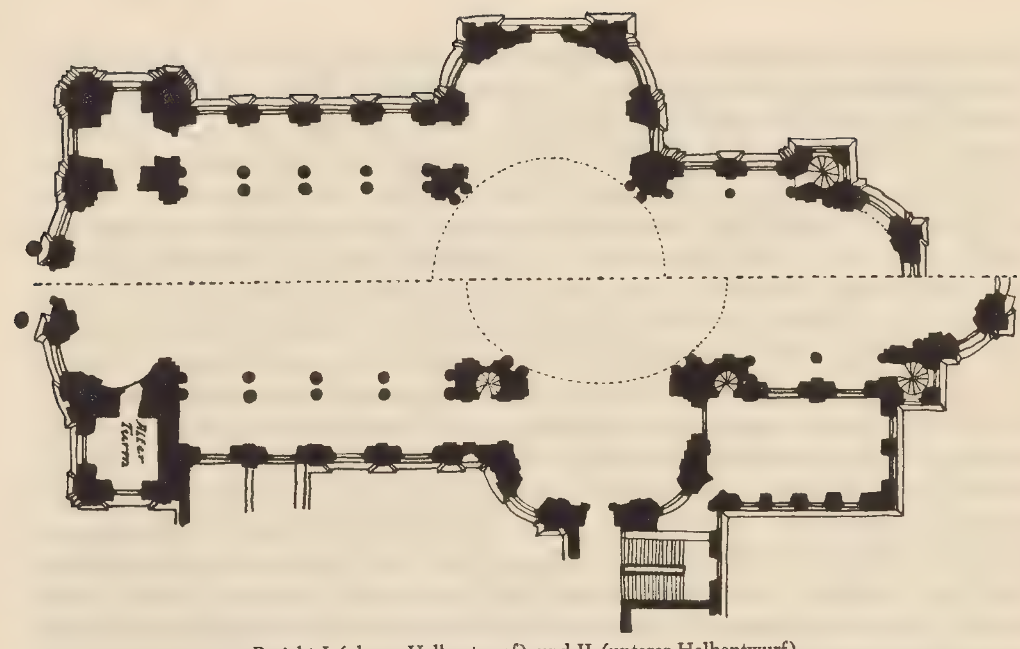
[3] Ungenügend abgebildet bei Fuchs, S. 12/13.

[4] Der alte Turm von 1618 (S. 89) sollte erhalten bleiben.

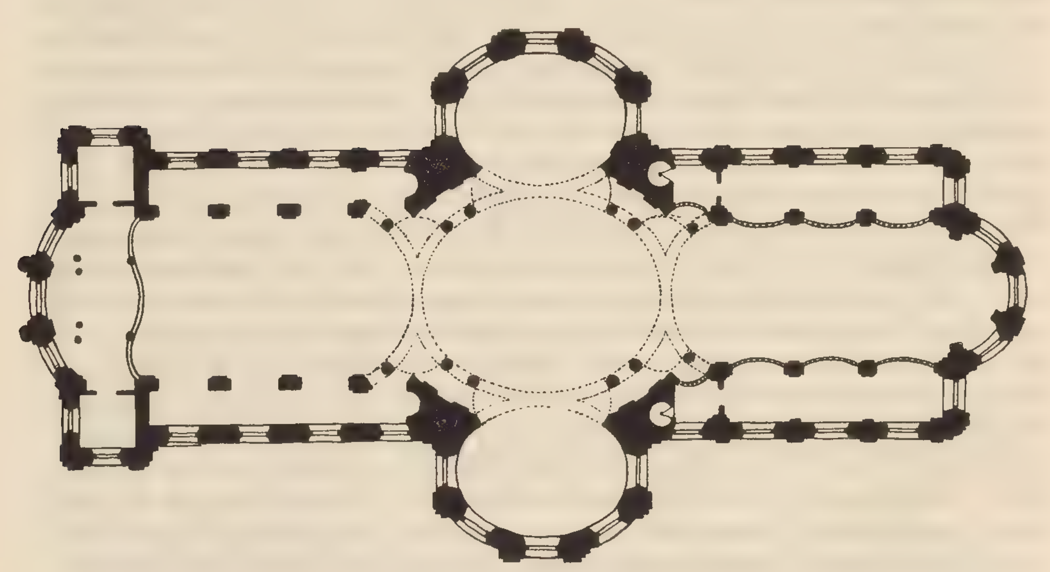
[5] Abgebildet bei Döbler, Joh. Ant. Val. Thoman, 1915, S. 24.

durch Emporen verbunden sind ähnlich Vierzehnheiligen 1742 I, eine runde Vierungskuppel auf mit Halbsäulen besetzten Pfeilern ähnlich Neresheim I — ist eine Variante zu jenen Projekten. Nun trennen sich die Wege: Vierzehnheiligen behält im Grundriß die lateinische Kreuzform bei, während es den Raumschwerpunkt aus der Vierung nach der Mitte der Längsachse verlegt, in Neresheim (Projekt III, Sammlung Eckert Nr. 112) rückt nach dem Vorgang von Weingarten (S. 138), Donauwörth u. a. auch die Vierung im Grundriß mit vor, die Gesamtanlage zentriert in der dem Rund genäherten Ellipse, die sich um den Mittelpunkt der Längsachse legt. Nördlich und südlich erweitert sie sich durch Kreuzarme, die als selbständige Ellipsenräume ausgehöhlt sind.[1] Indem das dreiachsige emporenlose Gemeindehaus und der um Mauerstärke schmälere dreiachsige Vorchor mit eingebauten Oratorienbalkonen in sich zentriert werden, ergibt sich eine verwandte Raumfolge wie in Vierzehnheiligen: eine betonte, mächtig hohe Rotunde, in die Mitte genommen von zwei annähernd gleichen Zentralräumen als An- und Ablauf, deren Gewölbe als windschiefe Gurten anlaufend die Kuppel der Rotunde abstützen. Diese wird wieder von gekuppelten Freisäulen getragen. Die Ausführung (S. 213) zerlegt An- und Ablauf noch einmal in je zwei quergestellte, von Ovalkuppeln überwölbte Ellipsenräume, die in die Mauerstärke der Abseitenwände hineinschwingen; aus ihnen schwingen die in bequeme Höhe beigezogenen, den besten Platz und schönsten Blick im Raum abgebenden Emporen vor. Hier muß der Grundriß in seiner lebhaften raumhaltigen Kurvatur abgelesen werden. Der Bewegtheit der Wände hätte die Schwingung der Gewölbe antworten sollen. Daß Dekoration und Ausstattung nicht mehr nach dem Plan Neumanns und im Charakter dieser Phase ausgeführt worden sind, verschlägt nicht viel; die gedrückten, niedrigen, lastenden Gurten und Kuppeln aber verstoßen aufs stärkste gegen den Sinn dieses Raumes. Wie der Grundriß beruhigter und reifer als in Vierzehnheiligen Zentral- und Longitudinalbau verschmilzt, verschmilzt auch der Aufriß die einzelnen Raumarten. Das ursprüngliche basilikale System wird verunklärt dadurch, daß die schmalen Abseiten nicht in Kämpferhöhe eingedeckt, sondern bis unter das Dach des Mittelschiffs heraufgezogen sind. Die Gewölbe ruhen zwar nicht wie beim Wandpfeilersystem auf Quertonnen sondern auf dem ununterbrochen umlaufenden Gebälk, das Mittelschiff erhält aber im Obergaden kein direktes Licht, da zwischen den Gewölbestichkappen und der Außenmauer, ähnlich wie in Fürstenfeld (vergl. Querschnitt S. 153) noch die Breite der Abseiten liegt, in der sich unter quergestellten Tonnen ein Laufgang hinzieht: das basilikale System verschmilzt mit dem Wandpfeilersystem und in der Rotunde mit ihrem durch die

[1] Vergl. die Kreuzarme der Piaristen- (Maria Treu-) Kirche in Wien.

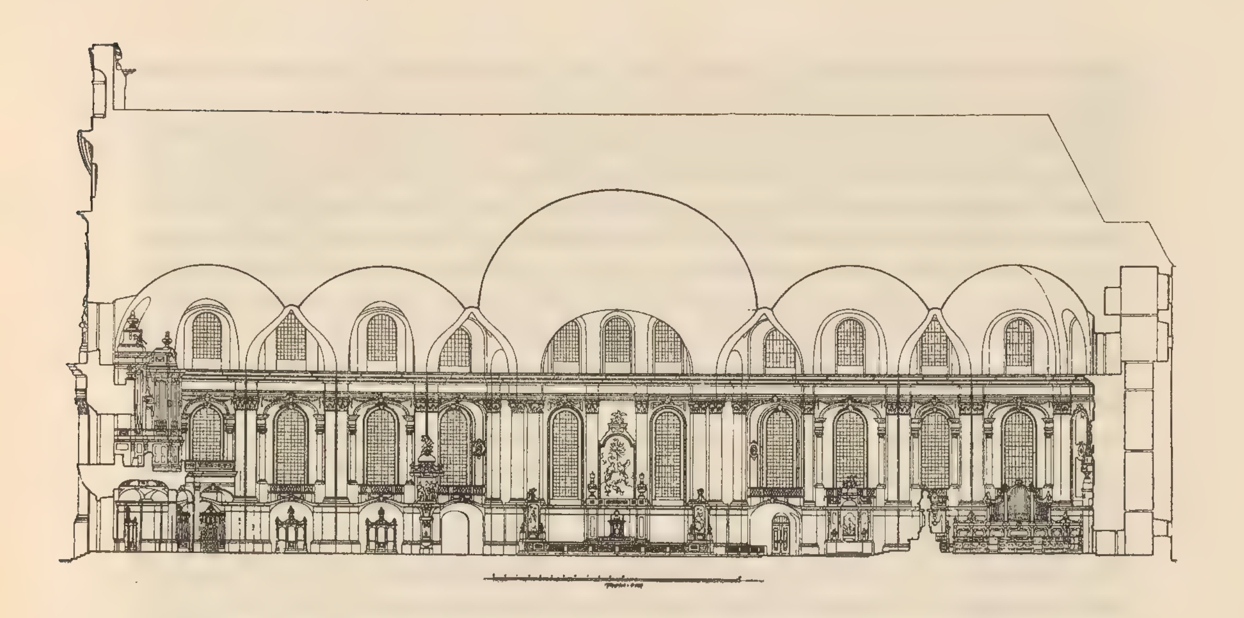


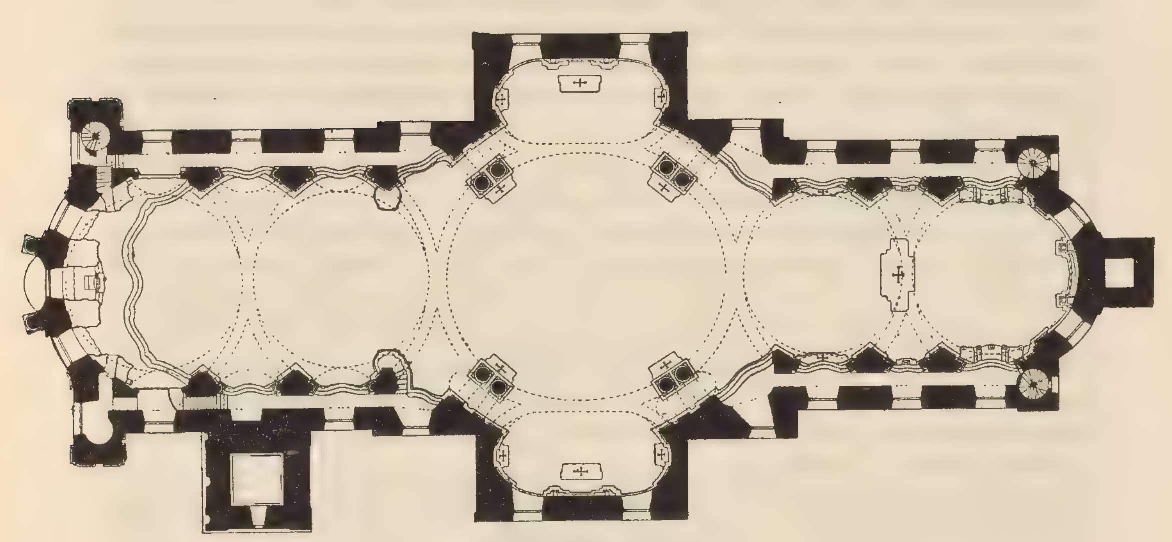
Projekt I (oberer Halbentwurf) und II (unterer Halbentwurf)
(Sammlung Eckert Nr. 111)



Projekt III (Sammlung Eckert Nr. 112)

Neresheim Vorentwürfe





Grundriß des Emporengeschosses

Neresheim Ausführung

Freisäulen ausgeschiedenen Umgang geht die Anlage in das Freistützensystem über.

Selten ist es dem Schaffen eines Lebens gewährt sich zu krönen mit einem Werk, in das gewissermaßen die Gesamtleistung dieses Lebens eingeht, zu dem alle Linien hindrängen. In Neresheim erscheint so das Kirchenbauwerk Balthasar Neumanns zusammengefaßt. Über Vierzehnheiligen, Gaibach und Etwashausen, über Gößweinstein, Münsterschwarzach und die Würzburger Hofkirche treppt es sich auf zu diesem Gipfelpunkt. Zusammengefaßt, konzentriert erscheint darüber hinaus in dieser Kirche das Raumwollen der Spätstufe. Das zeigt ein Vergleich mit den reifsten Werken der beiden anderen Meister. Joh. Mich. Fischers Rott (S. 180) und Ottobeuren (S. 184) decken sich mit ihr in der Grundrißdisposition, der Zerlegung in zentrale Einzelräume, der Mittelrotunde zwischen konformen Anläufen, umzogen von Abseiten, die in den Kreuzarmen (in Rott nur für das Auge) aussetzen, der Verschmelzung von Wandpfeiler- und Freistützen- (bezw. Basilikal-) system; aber auch Zimmermanns Wieskirche (S. 191) ist in Neresheim enthalten: Dort als Gemeindehaus hier als Mittelrotunde ein stumpfes Längsoval, von einer Art Querschiff durchdrungen, Umgang, paarweis geordnete Freistützen,[1] die hoch in die Kuppel einschneidenden Gurtbögen, betretbare Stellen oben in der Gewölbezone (Balkone bezw. Endigung des Laufgangs auf dem Gebälk) — diese Teile sind raumgleich. So umfassend ist Neresheim.

Ausgegangen vom französischen Akademismus der Boffrand und Cotte, der bis zu Neresheim nachwirkt,[2] hat sich Neumann, Deutsches in den verschiedensten Formen, nicht zuletzt auch in mittelalterlicher Fassung in sich aufnehmend, mit Vierzehnheiligen am weitesten von der Klassik entfernt, um nun wieder in die erste Richtung umzubiegen. Aber das ist nicht mehr französisch-italienischer Klassizismus, wenn in Neresheim die trotz der armseligen Ausführung in Holz unerhört großartigen Säulenpaare sich zu schließen streben und aus dem Raumgewoge die Erscheinung eines Rundtempels auftaucht — nicht geschmäcklerischer Eklektizismus und akademische Regelrichtigkeit, nicht starres Nacheifern eines archäologischen Vorbilds: Im Höhepunkt der Symphonie ein Ton ähnlich dem, der am Eingang mit St. Michael erklungen ist, ein lebendiger Hauch antiken Geistes. Im gleichen Augenblick hat deutsches Denken mit Winckelmann die Antike neu erschaut. — Rott und Wies gehören als nationale Lösungen der abendländischen Geschichte an. Neresheim ist übernational, es trägt wahrhaft weltbürgerlichen Charakter.

[1] Über den Gurtbogen, die sie mit der Umfassungswand verbinden, sind Einblickfenster in unbestimmte Raumteile angebracht (in Neresheim nur aufgemalt).

[2] Vergl. den Cotteschen Kirchengrundriß für Schleißheim (S. 203 Anm. 2) auch mit Neresheim.

IV. DER ABKLANG (1760—1780)

Das Erlöschen der künstlerischen Gestaltungskraft wie der monumentalen Bau⸗gesinnung in den beiden letzten Jahrzehnten wird sichtbar an dem starken Vortreten der ganz einfachen einschiffigen Anlagen. Sie schließen sich an die von den großen Meistern für bescheidene Aufgaben ausgearbeiteten Schemata an mit dem Streben, sie noch mehr zu vereinfachen, Querschiffe und Kurvaturen aufzugeben, alles in das Geradlinige und Flache umzusetzen. So nimmt in Bayern der Münchener Hofmaurermeister L. M. Gießl die Weise der Fischer⸗schen Landkirchen auf in kleinen Bauten wie *Inning* (Bez.⸗A. München II, 1765), *Starnberg* (Bez.⸗A. München II, 1765), *Schwindkirchen* (Bez.⸗A. Mühldorf, 1782 bis 1784) — die Hauptstadt besitzt bezeichnenderweise überhaupt keine nennens⸗werte Kirche dieser Phase. Im Schwäbischen findet Dominikus Zimmermann einen Nachhall im Schaffen von Franz Xaver Kleinhans,[1] Hans Adam und Josef Dossenberger[2]; Bauten wie *Erbach* (Württemberg, Donaukreis, Ob.⸗A. Ehingen, 1766—69, Kleinhans), die anmutige St.Theklakirche bei *Welden* (Bayer. Schwaben, Bez.⸗A. Zusmarshausen, 1755, H. A. Dossenberger), das stattliche *Dischingen* (Württemberg, Jagstkreis, Ob.⸗A. Neresheim, 1769, J. Dossenberger) lassen Anregungen des Meisters ausklingen. Das flachgedeckte saalartige Schema, das Balthasar Neumann selbst in Franken oft für Landkirchen angewendet hat, wird von seinen Schülern Johann Michael Müller, Johann Michael Fischer, Johann Philipp Geigel weiter gepflegt; die ansehnliche Zahl derartiger Kirchen zeigt achtenswerte Qualität und die gute Tradition erlaubt Geigel in der *Würzburger St. Stephanskirche* (1789) die Saalkirche in große Verhältnisse zu übersetzen.

Wenn bedeutendere Grundrisse erscheinen, sind es Varianten alter Gedanken. Der in Bayern seit dem 17. Jahrhundert bevorzugte Zentralbau erlebt im Inn⸗viertel, wo auch Salzburg hereinspielt, eine kleine Nachblüte. *Marienberg* (Bez.⸗A. Altötting, 1761—64, Baumeister Fr. A. Mayr), *Buchbach* (Bez.⸗A. Mühldorf, 1764 bis 1775, Baumeister Wolfg. Hagenauer aus Salzburg), *Kirchweidach* (Bez.⸗A. Altötting, 1770—74, Baumeister Fr. A. Mayr) erinnern im Grundriß an grie⸗chische Kreuzanlagen vom Übergang der Hoch⸗ zur Spätstufe, vor dem Ein⸗setzen der lebhaften Kurvatur, nur daß die Linien hart und unbiegsam geführt sind — eine Parallele zu dem Wiederaufleben des Bandornaments der 20er Jahre in den 60er und 70er Jahren. Das Wandpfeilersystem kommt in trockener Weise

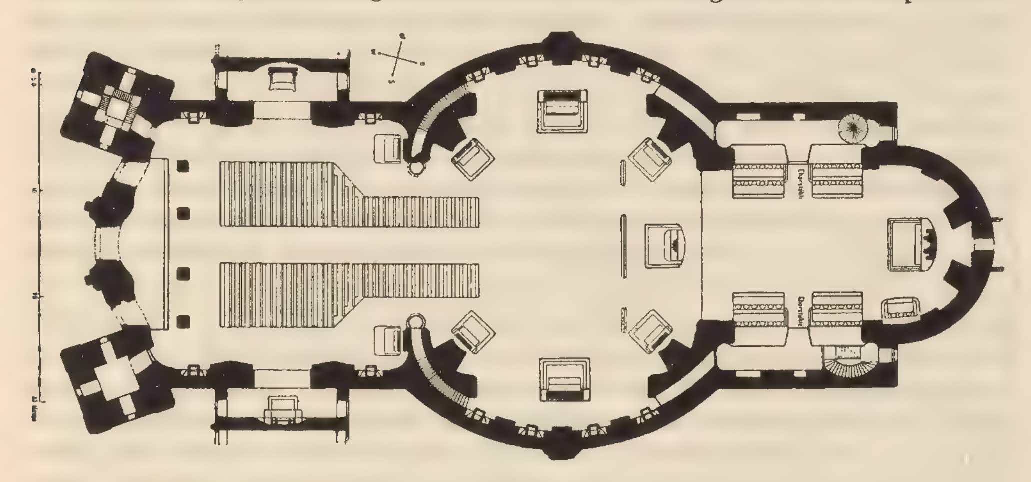
[1] Muchall⸗Viebrook, Die St. Stephanskirche in Augsburg, Archiv f. Gesch. d. Hochstifts Augsburg IV.
[2] Thieme⸗Becker, Künstlerlexikon, mit Literaturangaben.

ohne Querschiff zur Anwendung in der gut dekorierten Kirche von *Baumburg* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Traunstein, 1756–57, Baumeister Fr. A. Mayr), in *Schlehdorf* (Bez.-A. Weilheim, 1780, auf einem Bau von 1727 fußend), zentralisiert mit ausgekehlten Ecken in *Bettbrunn* (Oberpfalz, Bez.-A. Beilngries, 1774, Baumeister L. M. Gießl). In Schwaben tritt es bei der Prämonstratenserkirche *Rot* (Württemberg, Donaukreis, Ob.-A. Leutkirch, Langhaus 1783–86, Plan von Abt W. Held) noch einmal an einem Denkmal von Bedeutung eindrucksvoll auf. Mit Emporen im Langhaus, einer Art Vierung mit Flachkuppel, ohne Querschiff, geht die Kirche nur in Einzelheiten der Durchführung, den flachen Gewölben, den in Korbbogen geführten Gurten und der Dekoration, nicht aber in den architektonischen Gedanken über die Lösungen des 17. Jahrhunderts hinaus. Das Freistützensystem ist nur mehr durch Neudekorationen mittelalterlicher Hallenkirchen vertreten, z. B. *Feichten* (Ob.-Bayern, Bez.-A. Altötting, um 1763, Baumeister Fr. A. Mayr?), *Ebersberg* (Ob.-Bayern, 1783), die immer stärker die zugrundeliegende Gotik durchblicken lassen. Die Raumart kehrt wieder zu ihrem Ausgangspunkt zurück.

Die Absichten der Phase treten deutlicher hervor dort, wo sie sich mit dem unmittelbar Vorangegangenen auseinandersetzt. Die spezifische Grundrißlösung der Spätstufe, Zentralraum in der Mitte zwischen An- und Ablauf, wird noch einmal aufgenommen von dem letzten großen Bau unserer Epoche, der Benediktinerkirche *Wiblingen*[1] (Württemberg, Donaukreis, Oberamt Laupheim, 1772 bis 1781, Baumeister J. G. Specht, Grundriß S. 217, Innenansicht Taf. 31, I). Sie gehört nicht der engeren schwäbischen Tradition an, sondern fußt auf der Schule des schweizerisch-südwestdeutschen Zweiges der Vorarlberger, insbesondere Peter Thumbs. Die kreisrunde Mittelrotunde hat sie mit dessen Stiftskirche in St. Gallen gemein, das quadratische einschiffige Gemeindehaus ist von einer auf Konsolen ruhenden Balkonempore rings umzogen wie Thumbs Wallfahrtskirche Neu-Birnau am Bodensee und wie dort sollte auch in Wiblingen nach dem ursprünglichen Plan[2] die Galerie innen um die Apsis herumgeführt werden. In der Gesamtdisposition ist der Grundriß offenbar beeinflußt von Neresheim (S. 213), das wohl auch die Anregung gegeben hat zu den vier in die Pfeiler der Rotunde eingebundenen mächtigen Vollsäulen. Neresheim ist von starker Bewegung durchzogen, es ringt mit der Raummasse, über die es Herr zu werden versucht, indem es sie in einzelne Zentralkompartimente zerlegt. Jetzt ist der Kampf

[1] Feulner in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1914. — Bei den Planungen zur Kirche scheint auch der Münchener J. M. Fischer beteiligt gewesen zu sein, vergl. dessen Bewerbungsschreiben um die Nachfolge B. Neumanns in Neresheim, Fuchs, Neresheim, S. 28.
[2] Verwahrt beim Pfarramt Wiblingen.

entschieden, der Raum völlig durchdrungen und so können die Linien zurückgenommen werden, um den beherrschten Raum als Einheit wirken zu lassen. Darum werden die Wände gerade, darum fehlen die Abseiten im Langhaus; die schon bei einem Vergleich der Ellipsen von Vierzehnheiligen und Neresheim spürbare Tendenz nach beruhigteren Formen strebt hier zum Quadrat und zum Kreisrund; die Galerie hat keine räumliche Wirkung, sie faßt den Raum nicht an; die Kuppeln tellermäßig flach, an Stelle der windschiefen Gurten gedrückte breite kassettierte Spangen; eine lineare, Teil gegen Teil klar absetzende antikische Dekoration (Taf. 3, VI); über die noch bestehenden Gelenke und Ausbuchtungen hinweg wird der Raum als ein großer Saal empfunden.



Wiblingen (Erdgeschoß)

Der einzige reichere Bau, den Franken dieser charaktervollen Kirche zur Seite stellen kann, der aber an Kraft wie an Originalität weit hinter ihr zurückbleibt, ist die *Würzburger* Jesuitenkirche *St. Michael*[1] (1765—98, Baumeister J. Ph. Geigel und J. M. Fischer). Auch in seinem letzten Monumentalbau wendet Franken bezeichnenderweise das basilikale System an. Die Zugehörigkeit zur Neumannschule liegt auf der Hand. Der Grundriß ist vielleicht mit Absicht dem unausgeführten Entwurf B. Neumanns für die Mainzer Jesuitenkirche (S. 210) eng verwandt. Die Abseiten zu Gängen zusammengedrückt, das Querschiff tritt fast wie seinerzeit in der Frühstufe bei der Münchener Michaelskirche kaum als schwacher Risalit über die Flucht der Seitenmauern hinaus, in matten Kurven

[1] Braun, Kirchenbauten der deutschen Jesuiten II.

schwingen die Emporen, die im ersten Joch und im Querhaus sogar zweigeschossig die Langseiten begleiten, alles ist flächenhaft geworden. Das Rechteck des Langhauses nähert sich auch hier dem Eindruck eines profanen Saales. In der *Alten Pfarrkirche* in *Kissingen* (1772—75, Architekt J. Ph. Geigel), einem Quadrat mit abgeschrägten Ecken, an drei Seiten von Abseiten mit Emporen umzogen, ist dann die alte Raumart der Basilika vollständig in den Saal übergeführt, der kaum mehr kirchlichen Charakter trägt.

War bisher nur Negatives von der Phase zu sagen, — daß die alten Systeme meist schwächlich und kraftlos auslaufen, ohne daß neue Gedanken hinzutreten, weil eben diese Reihen jezt zu Ende gedacht sind; daß der neuere Kirchenbau nach zwei Jahrhunderten mächtiger und eigenartigster Entwicklung als eigener Typus zu bestehen aufhört und in den neutralen Saal übergeht, — so hat sie auch ihre positiven Seiten. Was in Neresheim als Vision aufgedämmert war: die Antike, neu, reiner, wahrer erschaut nach der Verwässerung durch den geschmäcklerischen internationalen Klassizismus, das sucht jetzt methodische Arbeit als festen Besitz zu erwerben. Von dieser Seite her fällt noch einmal ein Licht auf die führende Stellung B. Neumanns: als einziger unter den deutschen Kirchenbaumeistern leitet er, über seine Generation hinaus wirkend, in die neue Epoche hinüber.[1] Sein Sohn Franz Ignaz Michael Neumann[2] holt sich in Paris, wo griechische Kunst eben in den Vordergrund des Interesses tritt, — er kommt in Verbindung mit dem Historiographen der Bauakademie, M. Leroy, dem Herausgeber der Ruines des plus beaux monuments de la Grèce[3] — und in Rom gründliche, auf der einsetzenden modernen archäologischen Wissenschaft fußende Kenntnisse und Anschauungen der alten Baukunst und entwirft die *Nürnberger Deutschordens*- (Elisabeth-) Kirche[4] (1775), deren Ausbau unseren Tagen vorbehalten war, in dem neuen „antikischen" Geist. Gleichzeitig verpflanzt

[1] Die neue Epoche, die im übrigen das 18. Jahrhundert in Grund und Boden verdammt, urteilt deshalb über B. Neumann: „Er studierte die klassischen Werke älterer und neuerer Baukunst, er erkannte die edle Einfachheit und die Schönheit derselben; allein seine Zeit hing noch sehr an dem Herkömmlichen, an der gewöhnlichen Verschnörkelung und Verdrehung, daß er es noch nicht wagen konnte, die Fesseln ganz zu zerbrechen, in welchen die wahre Schönheit der Architektur lag. Allein in Neumanns Werken offenbaret sich dennoch ein reiner Geschmack, ein heller Sinn für Großartigkeit der architektonischen Form . . . . Als Restaurateur der Baukunst in Deutschland ist Neumann freilich nicht anzusehen, es verflossen noch etliche Dezennien, bis man zur besseren Einsicht gelangte. Man muß ihn aber als denjenigen einflußreichen Architekten nennen, dem es vor allem daranlag, einem besseren Geschmack in der deutschen Bauweise Eingang zu verschaffen" (Nagler, Künstlerlexikon, 1841).

[2] Friedr. Schneider im Correspondenzblatt des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertumsvereine 24, 1876 und: Der Dom zu Mainz, 1886.

[3] Paris 1758.

[4] Beringer, Peter A. v. Verschaffelt, 1902; Schrötter, Die Kirche der hl. Elisabeth in Nürnberg, 1903. — Pläne im Kurpfälzischen Museum in Heidelberg.

der Franzose Ixnard durch eine Reihe von Kirchenbauten (S. 50) den wieder auf die antiken Tempelformen zurückgreifenden französischen Neuklassizismus nach Deutschland; sein Hauptbau, die Benediktinerkirche *St. Blasien* im Schwarzwald (Baden, Kreis Waldshut, 1768—83) ist ein solcher Säulenrundtempel, der Raumtyp, den Neumann in der Rotunde zu Neresheim ahnt und der in der Folgezeit zu großer Bedeutung kommt. So hat die Phase dem Klassizismus der Klenze, Schinkel, Weinbrenner den Weg geebnet.
Auf der anderen Seite hat gerade das Nachlassen des eigenen Formwillens und der eigenen Gestaltungskraft den Sinn aufgeschlossen für die Schönheit mittelalterlicher Baukunst. Seit den Tagen der Frühstufe, der die Gotik noch im Blute steckt, hat die neuere Zeit nicht mehr so viel Empfinden für mittelalterliche Werte gezeigt wie in der Neudekoration der frühgotischen Zisterzienserkirche *Ebrach* (Oberfranken, Bez.-A. Bamberg II, 1773—91, Stukkateur Maderno Bossi, Taf. 31, II), die durch das übergeworfene klassizistische Kleid den Zeitanforderungen genügt und doch die Mauersubstanz wie den Raumcharakter des alten Baues wahrt, und der Modernisierung der Zisterzienserkirche *Salem* (Baden, Kreis Konstanz, 1774—94), wo Johann Georg Dürr sich damit begnügt, die Ausstattung dem Zeitgeschmack anzupassen und den gotischen Bau selbst so gut wie unverändert sprechen läßt. Stärker noch als diese Restaurationen tritt im Bild der Phase die Freude am Nachschaffen mittelalterlicher Baukunst im Anschluß an stehende alte Teile hervor — Bestrebungen, die wir bei den Asam, in Johann Michael Fischers Altomünster, Balthasar Neumanns St. Peter in Bruchsal, der Würzburger Augustinerkirche, seinem Projekt für den Ausbau des Speyerer Domes heranreifen sahen. Anders als Sturm hundert Jahre früher (S. 75) hat Fr. Ign. Michael Neumann auf seiner französischen Reise in Rouen und anderwärts gotische Kathedralen studiert, mit modern-wissenschaftlichem Interesse, das in dieser Zeit allenthalben aufkeimt, speziell von der technischen Seite, der Großartigkeit ihrer Konstruktionen angezogen. Er hat seinen Namen weniger durch Neubauten berühmt gemacht als durch die wegen ihrer technischen Kühnheit angestaunte Erneuerung der Mainzer Domkuppeln[1] (Taf. 3, VII) und den Ausbau des Doms von Speyer, wo sein Projekt, auch für die Auftraggeber bezeichnend, hauptsächlich deshalb aus der Konkurrenz siegreich hervorging, weil es das alte romanische Paradies schonte.[2] Wenn er einerseits das Alte nachmachen läßt mit der Anordnung: „Alle gothischen (romanischen) Lessinen, Gewölben, Dachwerk, innerliche und äußerliche Gesimms und andere Höhen werden nicht sowohl nach dem Rißmaß bestimmt, als sie präcis von ihren

[1] Literatur siehe S. 218, Anm. 2.
[2] Meyer-Schwartau, Der Dom zu Speyer, 1893; Döbler, Joh. Ant. Val. Thoman, 1915.

noch stehenden Resten in alter Form an den Domteilen abzunehmen sind",[1] so hat die Epoche auch in ihrer letzten Phase noch so viel Gestaltungskraft und Willen zu eigener Form, daß sie nicht mechanisch kopieren sondern aus dem Geiste des Alten schaffen und sich selbst, den Zeitton, nicht unterdrücken und verleugnen will.

Antike und Gotik waren die Wurzeln der neueren Kirchenbaukunst. In Antike und Gotik fällt die Epoche, nachdem ihre Formkraft erloschen ist, wieder auseinander, um sie der mit der Romantik einsetzenden folgenden Zeit als Ideale und Grundlagen zu neuer künstlerischer Gestaltung zu übergeben.

---

[1] Meyer-Schwartau S. 127.

DIE MANTELFORMEN

I.

Die beiden Systeme, in die sich die Raumarten scheiden, nachdem Basilika und Zentralbau nur stellenweise auftreten und keine vollständigen Reihen ausbilden, Wandpfeiler- und Freistützensystem, werden als Gegensätze empfunden. Auf dem Prinzip einer Gegensätzlichkeit, die mit jener identisch ist, versuchen wir die Betrachtung der den Raum als Kern umschließenden und bestimmenden Mauersubstanz, der „Mantel-Formen" aufzubauen. Als prinzipiell verschieden erscheinen die beiden Formen der Stütze, Wandpfeiler und Freipfeiler. Ihre neuzeitliche Gestalt ist in der Frühstufe noch unentwickelt. Durch lauter aufeinandergesetzte Teile — Pilaster, in sich klar gegliedert in Basis, Schaft und Kapitell, ein horizontales Gebälkstück darüber, eine Attika, auf der die in ihrer Schwere betonten Gewölbegurten lasten, — sucht St. Michael in München (Titelbild) die Wandpfeiler aufzulösen in tragende und lagernde Glieder, die Einheit der Mauermasse soll gebrochen werden durch das übergeworfene System. Die Freipfeiler von Neuburg (Taf. 7) dagegen unterstreichen gerade die Einheit in der Vertikalen. Hier wird nichts als aufeinandergesetzt empfunden. In der betonten schlank aufsteigenden Höhe bilden Basis und Kapitell, die man an den dem Mauerkern vorgelegten Pilastern unterscheidet, keine Unterteilungen, sie sind nichts als umgelegte Ringe, die das Aufwachsen des Stammes nicht unterbrechen. Und dieses ist am Kämpfer nicht zu Ende, das Gewölbe in der Aktivität seiner Gurten und Grate ist eines Wachstums mit ihm. Nicht Träger und Last — eine durchlaufende Bewegung, ein Aufsteigen vom Fußboden bis zum Gewölbescheitel. Das ist das gleiche Wesen wie in den ring- und absatzlos das Gewölbe ausstrahlenden Pfeilern der Spätgotik, nur in jener Verfestigung, die die Neuzeit auch dann, wenn sie sich der gotischen Formensprache bedient (Jesuitenkirche in Köln), verlangt. Nur einen kleinen Schritt entfernt sich der neuzeitliche Pfeiler dieser Stufe von dem gotischen. Deshalb braucht auch die Zeit bei Umbauten an jenem, nur wenig zu ändern (Tuntenhausen, Wolfratshausen, S. 122 f.). Sie drosselt dieses Aufwärtswachsen nicht ab, sondern verleiht ihm Ausdruck in der Dekoration (Polling, Taf. 8, I); in dem Palmbaum der Münchener Paulanerkirche (Taf. 8, II) hat sie es direkt ausgedeutet, in unmittelbare Sinnlichkeit umgesetzt.

Die Hochstufe verleiht dem Wandpfeiler wie dem Freipfeiler klassische Prägung. Das System von St. Michael blieb in der Mauermasse und in der Fläche befangen. In Fulda (Taf. 12, II) hat es sich herausgelöst, Pilaster, Dreiviertelsäulen, das Gebälk treten in starker Körperhaftigkeit, vervielfacht, verkröpft,

gelenkig in sich, gegeneinander und gegen die Rücklage abgesetzt vor, die statischen Funktionen, die Wucht der Last, die von ihr geforderte Stärke des Unterbaues, sind zu sinnfälligem Ausdruck gebracht, als rein ausgeprägte Gegensätze treffen Horizontale und Vertikale aufeinander. Aus den mageren, flachen, gotisch-hohen Neuburger Freipfeilern sind die blockigen, plastisch durchgefühlten, in sich gehaltenen Pfeiler von Schöntal (Taf. 14) geworden, bei denen nun das Gebälkstück nicht mehr fehlt. Der Vertikalismus des Freipfeilers hat seinen reinen neuzeitlichen Ausdruck gefunden. Die Modernisierungen dieser Stufe, die quadratischen Pfeiler der Münchener Heilig Geistkirche (Taf. 16, I), die rund ummantelten der Augsburger Heilig Kreuzkirche (Taf. 11, IV) mit hohen Gebälkstücken, müssen den gotischen Kern stark verändern, um ihm die ausladende Plastik und die reine, klare Form abzugewinnen.
Die Einheitlichkeit der Mauer, die der Wandpfeiler in der Frühstufe noch nicht zu brechen vermocht hatte, sucht er in der Spätstufe wie mit Absicht wieder fühlbar zu machen. Die wuchtige Körperlichkeit hinter sich lassend, in einer gesteigerten Reinheit und Klarheit der Formen, schlank und hochstrebend, beweglich und gelenkig, die Mauermasse rippenartig auflösend, möchte er ganz Aktivität sein und kein Lasten mehr gelten lassen (Beispiel Diessen Taf. 18). Das Prinzip, die Höhe durch Aufeinanderschichten einzelner Teile zu nehmen, tritt in dieser gesuchten Verunklärung durch die Zerlegung in zahlreiche Einzelteile besonders deutlich zutage. Wie Diessen zu Fulda so verhält sich zu Schöntal Steinhausen (Taf. 26). Die Grundtendenz des Freipfeilers, das Aufwachsen, das die Frühstufe in der Hauptsache mit gotischen Mitteln hat spüren lassen, das bringt die Spätstufe jetzt mit rein neuzeitlichen architektonischen Mitteln zu sinnfälliger Gestaltung. Nachdem die Körperhaftigkeit der Hochstufe passiert ist, tritt das Dynamische immer stärker hervor. Ein Zug von unten bis oben. Kräftig wächst der Stamm auf, nach oben rollen sich die Voluten der Kapitelle, nach oben drängt die Dekoration des Gebälks. Die Simsplatte steigt zu Voluten auf. Und der Pfeiler strahlt, während er, nach beiden Seiten wie zur Blattkrone sich entfaltend, die Gewölbebogen aus sich entläßt, in eine Freifigur aus. „Gewachsen wie Bäume Gottes" — von diesen Pfeilern gilt das wie von den gotischen. Noch einmal, gewissermaßen über einen gemeinsamen Nenner gebracht, sei der Gegensatz empfunden an jenen aus Freipfeiler und Wandpfeiler verschmolzenen Stützen der reifsten Lösungen der Spätstufe. Einer Mauerfolie bedürfend, auf die sie aufgesetzt sind, werden die Kuppelstützen von Rott (Taf. 22) aufgeschichtet aus reinen, klassischen Einzelformen, unter das Gewicht des Gewölbes gestellt in jener gesteigerten Beweglichkeit, in mühelosem, federndem Tragen, wenn auch die Verschmelzung von Wandpfeiler und

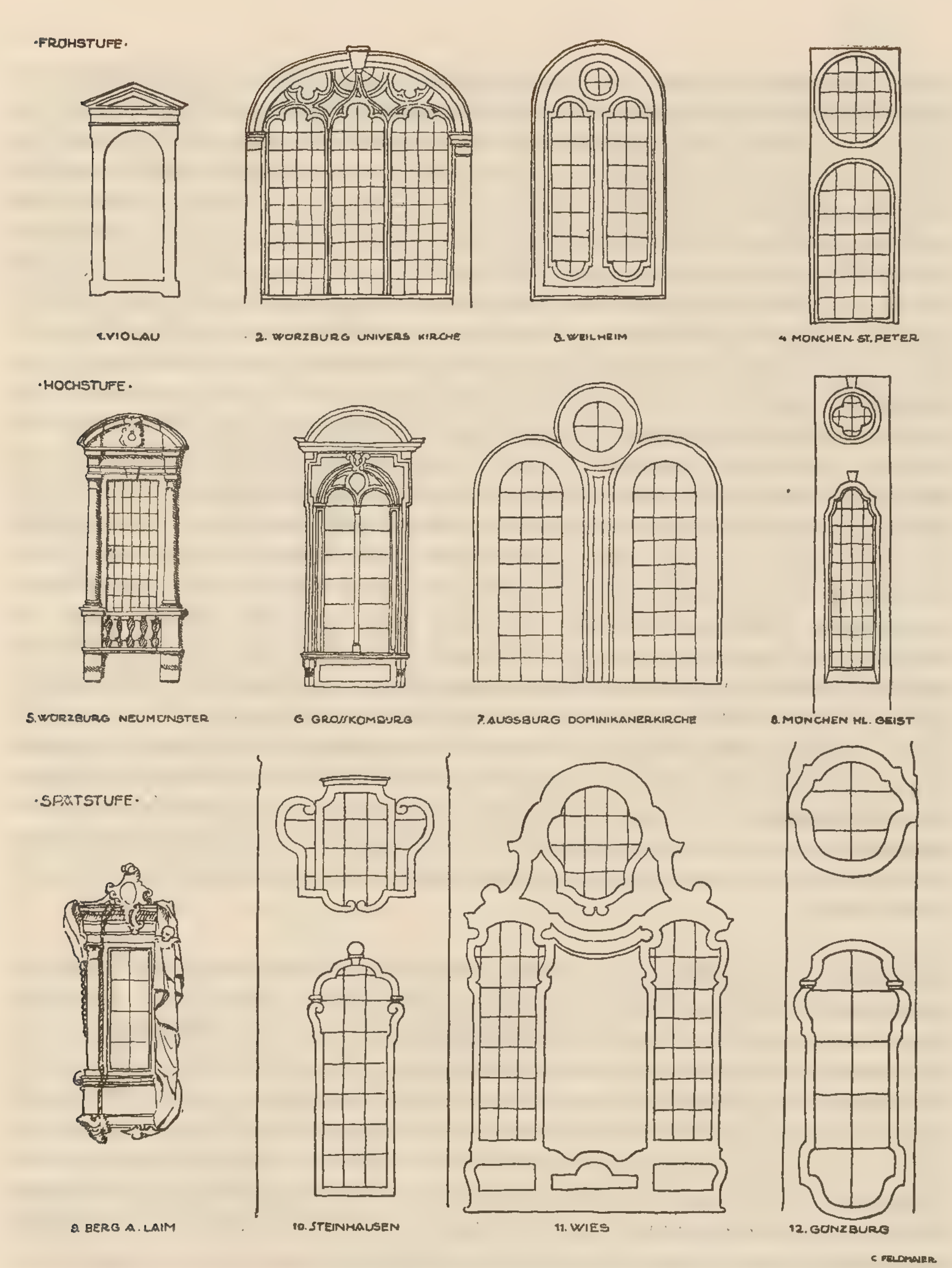
Freipfeiler ein Element von eigenem Wachstum in sie trägt. Ihr Gegenspiel die Freipfeiler der Wies (Taf. 27): Willkürlich und „unrein“ in den Formen, in ihrem Querschnitt — nicht rund und nicht rechteckig, mit gewellten Flächen — aller Klassizität spottend wachsen sie auf, von einem Saft durchlaufen, die gewichtslosen, schwebenden Bogen aus sich entlassend, — wenn auch gegenüber Steinhausen die Kuppelung unter das ruhige, horizontale Gebälkstück ein Element des Tragens, der Teilung in Stütze und Last hineinbringt. Endlich die Säulen in der Rotunde von Neresheim (Taf. 30). In ihrer strengen, klaren Form antikisch-klassisch wie kein anderes Stück deutscher Architektur des 18. Jahrhunderts, geruhig tragend und doch durchpulst von einer Aktivität, die nichts weiß von Stütze und Last, von Zusammensetzen aus Einzelteilen. In einem Zug läßt sie sie aufwachsen zu ihrer gewaltigen Höhe, der die leichten Bogen enthüpfen, und wie Pfeiler der nordischen Gotik den ganzen Raum in aufwärtsdrängender Bewegung mit sich nehmen. In ihrer unvergeßlichen Wirkung scheinen die beiden Prinzipien vermählt zu sein.

Die nämliche Gegensätzlichkeit, die wir als „zusammengesetzt“ und „gewachsen“ bezeichneten, die sich auch als „romanisches“ und „germanisches“ Prinzip unterscheiden ließe, durchzieht die Form des Fensters, dessen Entwicklung die Übersichtstafel S. 227 veranschaulichen möge. Hier stehen sich das mit der Renaissance aus Italien importierte Rahmenfenster und das von der Gotik übernommene Maßwerkfenster gegenüber. Die neuzeitlichen Formen der beiden treten in der Frühstufe (1580—1650) wieder unentwickelt auf. Die Fenster der Neuburger Hofkirche (Taf. 39, I) oder von Violau (1620, S. 227, 1) setzen sich nur zaghaft gegen die Wand ab, treten kaum aus der Fläche heraus. Aber trotzdem ist die Grundtendenz des Rahmenfensters deutlich spürbar: als eigener, in sich geschlossener Teil der Mauer als einem ebenfalls eigenen, anders gearteten Gebilde gegenüber zu treten. Die Mauer hört auf, das Fenster ist eingesetzt. Ob das Maßwerkfenster die gotischen Formen beibehält wie in der Würzburger Universitätskirche (1583, S. 227, 2) oder wie in Weilheim (1624, S. 227, 3) in neuzeitlichen Formen auftritt, die offenbar nichts anderes sind als Umsetzungen (italienischer) gotischer Maßwerk- und Stützenfenster: hier ist es, als ob die Wand durch das Fenster durchwachse, als ob sie bloß durchlöchert, geschlitzt, für eine Strecke auseinandergehalten sei. Das sagt auch die aufwärtsstrebende Innenzeichnung, die aufwärtsstrebende Silhouette, die sich nicht durch einen lagernden Giebel zu in sich geschlossener Ruhe zusammenfügt. Ohne betonte Grenzen heben sich diese Fenster nicht aus der Mauer heraus, treten sie nicht zu ihr als neuer Teil: sie sind eines Wachstums mit der Mauer. In beiden Formen wird

das Licht noch unfrei und unsicher geführt. Es flutet entweder wie ungefaßt über oder es wird zaghaft in kleinen Öffnungen eingelassen da, wo man seiner Herr werden möchte. An Stelle der hohen gotischen Kirchenfenster erscheinen deshalb mehrere kleinere Fenster übereinander, häufig von ausgesprochen profanem Charakter (Dillingen Jesuitenkirche, Neuburg Taf. 39, I). Bei Umbauten unterteilt man gern die gotischen Fenster, wozu die Gotik selbst schon den Weg gewiesen hat (Chorfenster in St. Ulrich in Augsburg, durch Maßwerkstege in zwei Hälften zerlegt). Und diese Umbauformen werden dann auch für Neubauten direkt verwendet. Die Fenster am Chor von St. Peter in München (1630, S. 227, 4 und Taf. 38, I) sehen aus wie modernisierte, in ein oberes Ochsenauge und ein unteres Rundbogenfenster aufgeteilte hohe gotische Fenster.

In neuzeitlichem Sinne rein durchgebildet liegen Rahmenfenster und Maßwerkfenster in der Hochstufe (1650—1720) vor. In wuchtiger Plastik, mit einer vorgeblendeten, auf Konsolen ruhenden Balustrade, Halbsäulen zu beiden Seiten, einem Rundgiebel als Bedeckung, treten die Fassadenfenster des Würzburger Neumünsters (1712, S. 227, 5 und Taf. 37, III) aus der Wand und gegen die Wand vor, aufs nachdrücklichste als selbständige, für sich bestehende Teile abgesetzt. Nicht mehr befangen sondern in breitem, wie in einem Kanal straff geleitetem Strom lassen sie das Licht ein. In Großkomburg (1707, S. 227, 6) hat das Maßwerkfenster seine klassische Fassung erhalten. Die Umrahmung, die Mittelstütze, die Bogenformen und Profile in der Sprache der Neuzeit und plastisch durchgebildet. Wie im Neumünster das lagernde, sich isolierende Ruhen, so ist hier die aufwärtsstrebende, sich einpassende Bewegtheit gefaßt. Das Licht ebenfalls kanalisiert, doch in einer Form, die ihm nicht jenen Zwang antut, sondern seiner flutenden Bewegtheit Rechnung trägt. Modernisierungen gotischer Fenster begnügen sich damit, das Licht straffer zu fassen, was bei den schon fast in neuzeitlichem Empfinden, am Übergang von Gotik zu Renaissance entworfenen Fenstergruppen der Augsburger Dominikanerkirche (1512, S. 227, 7) mit einem einfachen Abrunden der Spitzbogen erreicht wird. Bei der Zerlegung überhoher Fenster werden jetzt die Teile in größerem Maße verselbständigt, wofür die im Vierpaß in sich geschlossenen Oberlichter des Umbaus der Münchener Heilig Geistkirche (1724, S. 227, 8) als Beispiel dienen mögen.

Derartige Umbauformen bilden die direkten Vorstufen zu den Fenstergebilden Dominikus Zimmermanns. Die Festigkeit und Bestimmtheit der Hochstufe verlassend wogen diese Fenster in Kurvenzügen, die von keinem erkennbaren Gesetz mehr geführt, wie zufällig erscheinen, zueinander drängend um ihre eigenen Grenzen aufzuheben, keine Grenzen mehr gegen die Wand kennend (Günzburg 1736, S. 227, 12; Wies 1746, S. 227, 11). Bildungen wie die von Steinhausen (1727,



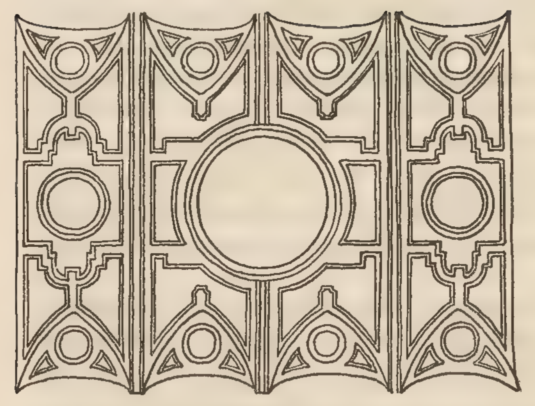
Entwicklungsstufen des Fensters

S. 227, 10) kann man nur als Maßwerkfenster ansprechen. Das Grundprinzip dieser Form, das Durchwachsen der Wand durch das Fenster, ist hier so stark zum Ausdruck gebracht, daß man gar nicht mehr sagen kann, hier ist Wand und hier ist Fenster, hier ist das eine Fenster und dort ein anderes; bald geschlossen bald sich öffnend wächst eine solche Achse auf, wie Zerfressungen ziehen die Öffnungen sich über die Wand. Naturhaft möchte man solche Bildungen nennen, da sie wie Naturgebilde den Gesetzen ihres Wachstums folgen; naturhaft oder naturnahe sind sie in ihrem Verhältnis zum Licht, das sie einzulassen haben: nicht gewalttätig sich aufpressende Führung fassen sie, seinem Wesen vertraut, das Wogen in ihrem Kurvenspiel, nehmen sie seine Grenzenlosigkeit, seine Unfaßbarkeit, anschmiegend und mitschwingend auf. Auch das Rahmenfenster erscheint in der Spätstufe flimmernd verunklärt, die Grenzen verwischend. Das Fenster aus dem Vorchor von Berg am Laim (1737, S. 227, 9 und Taf. 21) verhüllt die eine Seite mit einem Vorhang, nimmt durch Kartuschen und Muschelkonsolen, durch Schrägstellung der Pfosten Verbindung mit der Wand und sucht den ihm innerhalb des Feldes zukommenden Platz zu überfluten, aufzugehen in der Wand, ohne dabei doch den Charakter des Andersseins, des Fürsich- und Eingefügtseins zu verlieren. Häufiger gibt man auf dieser Seite jetzt die Ädikuln ganz auf, verzichtet auf eine bedeutendere Rahmung und begnügt sich mit einer einfachen Kehlung, um allein durch die Fülle des einströmenden Lichts das Flimmern und die erwünschte Auflösung der bestimmten Kontur zu erzeugen. Wie ungefaßt soll es hereinbrechen. Aber hier ist nicht Hingebung an das Wesen des Lichts, sondern Willkür und Härte. Die sowohl bei Fischer wie bei Neumann gelegentlich vorkommenden großen unförmigen Öffnungen, die in ihrer Nüchternheit an moderne Fabrikfenster erinnern (Taf. 21), wirken, wie Dehios Bemerkung über die Fenster von Vierzehnheiligen beweist, für manches Empfinden als direkt brutal.

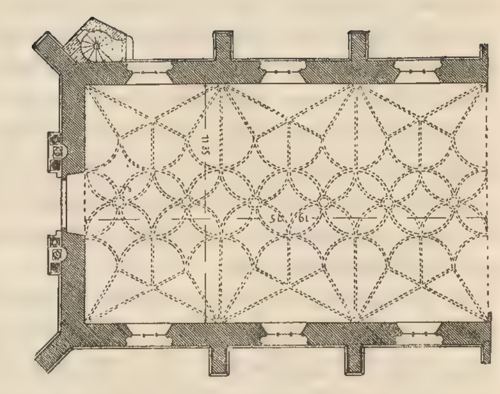
Als Rhythmus und Reihung erscheint diese Gegensätzlichkeit in der Durchbildung von Wand und Gewölbe. Es ist germanisches Prinzip, aus der Gotik übernommen und in ihrer Weise durchgeführt, wie in der Würzburger Universitätskirche (S. 109) ein Joch gleichbetont an das andere sich reiht; keines hebt sich als Mittelpunkt heraus, denn es sind acht Joche und die Mitte trifft auf eine Zäsur. Ein Gleichtakt, den der Beschauer in der Wand wie im Gewölbe als unbegrenzt fortlaufend empfindet. Noch stärker als in Würzburg oder Neuburg (S. 119) kommt dies zum Ausdruck da, wo gotische Figuration angewendet wird. In den gewundenen Reihungen von Dettelbach (S. 230, 2) „wächst" das Gewölbe in stets sich wiederholendem Ablauf unbegrenzt fort. Demgegenüber

schon bei Alt-St. Michael (S.112) Hauptteile, volle, gehaltene Noten, die Kapellennischen, gerahmt von Nebenteilen, den Pilasterjochen; ein Mittelpunkt, der sich bei der Dreizahl von selbst ergibt, auch ohne daß die mittelste Kapelle besonders ausgezeichnet wäre, dergestalt, daß die Bewegung zu ihm hin und wieder von ihm abläuft; ein Teil an den andern gesetzt so, daß einer den andern bedingt und nicht beliebig hinzugefügt oder weggenommen werden kann. Im Gewölbe von Weilheim (S. 230, 1) werden die zwei mittleren Achsen zusammengezogen zu einem betonten Mittelfeld, das die schmalen seitlichen Achsen einfassen, — zaghaft und unentwickelt tritt das neue romanische Prinzip in der Frühstufe auf.
Die Hochstufe verlangt entschiedenere Betonung. Als rhythmische Gliederung der Wand ist — neben seiner räumlichen Aufgabe — das allenthalben auftretende Querhaus anzusprechen. Die Wände von Alt-St. Michael würden jetzt etwa in der Art von Ehingen (S. 141) durchgearbeitet werden, die Mitte plastisch herausgehoben, in der Grundrißsilhouette vortretend. Am stärksten ist in Weissenau (S. 137) die Wand gegliedert durch die zwei unter sich wieder in einem rhythmischen Verhältnis stehenden Querschiffe. Abseiten wie die der Münchener Theatinerkirche (S.130) oder des Doms von Fulda (S.147) sind auf starke rhythmische Kontraste gestellt. Auch im Gewölbe genügt die flächenhafte Gliederung nicht mehr; es wird plastisch „getrieben". An die Stelle des in der Dekoration aufgesetzten Kreisrahmens von Weilheim tritt die Kuppel (München Dreifaltigkeitskirche, S. 230, 3), die den rhythmischen Mittelpunkt heraushebt. So formt sich jetzt das rhythmische Gefühl voll entwickelt aus. Auch das Prinzip der Reihung findet auf dieser Stufe seine reine neuzeitliche Fassung. Dettelbach stellen wir Schöntal gegenüber (S. 230, 4) als Beispiel eines neuzeitlichen gereihten Gewölbes ohne gotische Reminiszenzen in plastischer Durcharbeitung — quergestellte ovale Mulden, die fortlaufende Kette greifbar gefaßt, kein Joch herausgehoben, kein Anfang und kein Ende. In der gleichen Form werden in dieser Zeit bei Umbauten gotische Kreuzgewölbe modernisiert; man schlägt die Rippen ab und setzt eine elliptische Rahmendekoration auf, die solche ovale Mulden vortäuscht (Augsburg St. Moritz). Für die Wand belegen die Gegensätze Freystadt, absolut rhythmisch durchgearbeitet (S. 158), und der gleichbetonte Ablauf der Kappel (S. 162). Auch den zweiachsigen geschwungenen Wänden von Banz (S. 145) liegt ein Reihungstakt zugrunde, dem im Gewölbe ein Rhythmus entgegenarbeitet.
Wie die Spätstufe die Gegensätze in voller Ausreifung umschließt, zeigt eine Gegenüberstellung der Wände von Berg am Laim und Steinhausen. Im Fischerschen Bau, dessen Grundriß (S. 176) sich abliest wie ein Ornament, setzt sich

Frühstufe (1580–1650)

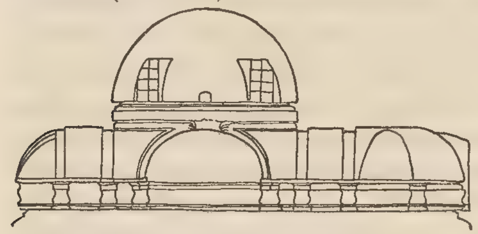


1. Weilheim (1624)

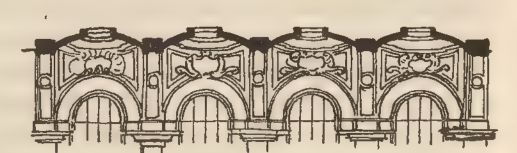


2. Dettelbach (1611)

Hochstufe (1650–1720)

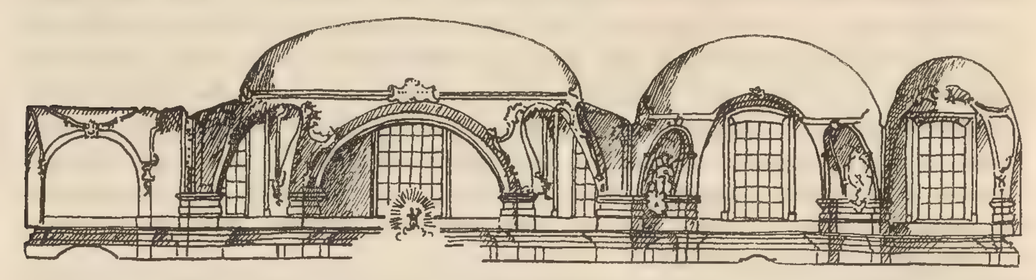


3. München Dreifaltigkeitskirche (1711)



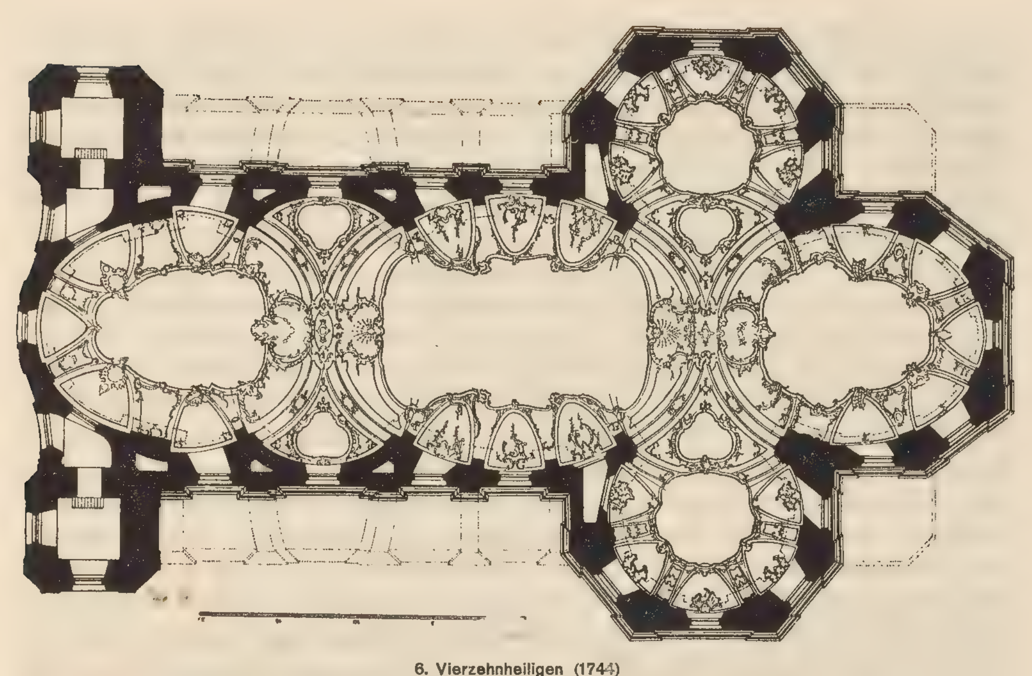
4. Schöntal (1707)

Spätstufe (1720–1780)



5. Berg am Laim (1737)

Entwicklungsstufen des Gewölbes



6. Vierzehnheiligen (1744)

Entwicklungsstufen des Gewölbes

eine Wand zusammen aus lauter einzelnen, in sich rhythmisierten Gruppen und Grüppchen mit eigenem Mittelpunkt, ein prägnanter, komplizierter Rhythmus gliedert die Länge des Ablaufs und hält sie zusammen. Was eine raumhaltige Linienführung der Spätstufe ist, macht ein Vergleich mit der körperhaltigen Wandspur von Freystadt deutlich. Ein großer artistischer Genuß, das Vor und Zurück, Schwingen und Biegen, Schleifen und Gleiten an diesem geschmeidigen, feinnervigen Körper zu verfolgen, wie es sich am Bau am besten in der Linie des Gesimses darstellt, und den kunstvoll ineinandergefügten vibrierenden Rhythmus in sich nachklingen zu lassen. In Steinhausen (S. 189) ist die Linie der vier Achsen, wie wir sie in Schöntal (S. 148) betrachteten, ebenfalls raumhaltig geworden. Eine Unterstimme, die Gewölbedekoration, läßt durch einen Akzent auf der Mitte einen Rhythmus anklingen, der Akzent trifft auf einen Pfeiler und trägt nur dazu bei, das Arhythmische der Wandgliederung, die ein Joch an das andere reiht, zu unterstreichen. In lebhaftem Gleichtakt wogt die Wand auf und ab — man liest wieder an dem nicht nur vor und zurück, sondern

auch nach oben und unten schwingenden Gesims ab — und über die Längsachse weg schließen sich die Bogen zu einem Rundreihen. Die Verschmelzung von Rhythmus und Reihung charakterisiert die Wände der drei großen Kuppelräume, in denen die Spätstufe gipfelt. In Rott (Taf. 22) sind die Bogen in den Diagonalen so breit und hoch, daß sie einen Akzent auf sich ziehen und sich nicht mehr absolut den Bogen der Achsen unterordnen, — das Verhältnis hat etwas Balancierendes, Unausgesprochenes bekommen, dem Rhythmus, der immer der Grundtakt bleibt, ist das Marcato genommen, es dämpft ihn ein ritardierendes, verhaltendes Element, das ihn zwingt, sich jeden Augenblick neu zu behaupten und durchzusetzen. Umgekehrt bestimmt bei der Wies (Taf. 27) die Reihung den Takt. Aber dadurch, daß statt der vier Achsen von Steinhausen auf jeder Seite nur drei stehen und die mittlere stark verbreitert ist, daß die gekuppelten Pfeiler mit ihren Zwischenräumen auch mitsprechen, durchsetzt ein rhythmisch differenzierendes Element das Gleichmaß des Wogens; ihm stellt sich in der Unterstimme die Gewölbedekoration mit starken Akzenten (Balkonöffnungen) auf den Pfeilern entgegen: ein Schwelgen in Gegensätzen des Taktmaßes.[1] Auf welcher Seite in Neresheim (Taf. 30) das Hauptgewicht liegt, wird man nicht entscheiden wollen. Ein Versuch, die Bogen der Kuppel rhythmisch zu gruppieren, bricht ab vor dem gleichen Schritt, in dem sie sich zur fortlaufenden Rundkette reihen. Diese Reihung aber bekommt durch die gekuppelten Säulenpaare, durch die verschiedenen Spannweiten der Bogen rhythmische Gliederung. Unentschieden zwischen beiden Prinzipien vibrierend ist dieser Takt eines der Elemente, die dem Raum den Charakter des Verschwebenden, Gelösten, geben.

Entsprechend verläuft die Bildung der Gewölbe. Die Spätstufe, der die Tonne zu ruhig ist und die, wo sie kann, das Gewölbe zu Kuppeln — in leichtester Lattenkonstruktion — auftreibt, liebt nicht mehr die körperhaltigen Schnittlinien, wie sie etwa die Münchener Dreifaltigkeitskirche (S. 230, 3) aufweist. Berg am Laim wäre ihre Redaktion einer ähnlichen Aufgabe (S. 230, 5): aneinandergefügte, rhythmisch zu einander in Beziehung gesetzte Flachkuppeln, deren Schnittlinie raumhaltige Kurven zu einem beweglichen Spiel zusammensetzt. Der Gegenpol zu dieser „Komposition", dieser im romanischen Sinne aus einzelnen Teilen kunstreich gefügten Gewölbegruppe, ist die Wölbung der Wies (Schnittlinie S. 191): germanisches Prinzip, wie ein naturgewachsenes Dach, eine große,

[1] In einem Grad geringerer Verarbeitung und deshalb deutlicher aufweisbar zeigt die Kirche von Neu-Birnau am Bodensee (Möhrle, Die Zisterzienser-Propstei Birnau, 1920) dieses Gegeneinanderlaufen des Taktes. Hier ist der Grundriß kräftig rhythmisiert durch ein Querhaus, zu dem sich das vierte der fünf Joche verbreitert, während das Gewölbe durch eine Quergurte über der Mitte des dritten Joches in zwei annähernd gleichgroße, zwei Joche umfassende, gleichbetonte, also gereihte Teile zerlegt wird.

ungegliederte Einheit, ausstrahlend, von der Mitte her nach allen Seiten sich vorschiebend. Wieder vereint Balthasar Neumann die Gegensätze in sich. Bei dem Gewölbe von Vierzehnheiligen, einer der kompliziertesten Bildungen aller Zeiten, schwankt man schon bei der Schnittlinie (S.207), ob man sie als ein Kurvenspiel ablesen oder zu einem großen, nur durch schwache Kerben gegliederten Linienzug zusammensehen soll. Der Aufsicht (S.231, 6) läßt sich eine prägnante Gliederung zunächst nicht absprechen. Die beiden kleineren Ovalkuppeln stehen zu dem großen Mitteloval, das sie auf der Längsachse einspannen, die Wölbungen der kurzen Querachse zu denen der längeren in einem ausgesprochen rhythmischen Verhältnis. Aber diese Gliederung kann doch nicht verhindern, das ganze Wölbungsgebilde als ein Einziges, nicht Zusammengesetztes, als ein Gewachsenes und Unlösbares zu empfinden, das von der Mitte her sich ausbreitend den Raum bis zu den Rändern überwuchert.

II.

Der kirchliche Aussenbau steht in der neueren Zeit stark hinter dem Innenbau zurück und erreicht nicht entfernt die Bedeutung, die ihm in der mittelalterlichen Baukunst zukam. Die Entwicklung folgt den allgemeinen Gesetzen. In der Frühstufe greift die Durchbildung nicht tief in die Baumasse ein. In einzelnen großen Flächen bietet sie sich dem Beschauer dar. Das Dach spricht in der Gesamterscheinung stark mit (München St. Michael, S. 239). Selten ist es durch Zwerchgiebel oder Dachreiter etwas gegliedert (Dillingen Jesuitenkirche). Wenn im Innenraum ausnahmsweise einmal die Kuppel auftritt, bleibt sie äußerlich entweder völlig im Dach befangen (Chor von Weilheim) oder sie wird turmartig gebildet. Die Salinenkapelle in Traunstein (Taf. 34, I) ist ein charakteristischer Beleg dafür, daß die Stufe dieses Bauglied noch nicht plastisch durchbilden kann: eckig, linear erscheint es, in lauter Einzelflächen zerlegt. Der übliche eine Turm pflegt nach gotischer Art in der Ecke zwischen dem Langhaus und dem eingezogenen Chor zu stehen und mit dem Baukörper wenig Fühlung zu haben. Gewöhnlich hält er auch in der nur schwach durchgebildeten Außenerscheinung an der alten Weise fest (Violau, Taf. 36, I) — ein klotziger viereckiger Unterbau, der ins Achteck übergeht, als oberer Abschluß eine Zwiebel. Ausnahmsweise wird aus Italien der isolierte Campanile übernommen. München-St. Michael (S. 239) und Polling sind die Beispiele für diese Neuerung, die nicht Fuß faßt. Beide zeigen eine rein flächenmäßige Behandlung. Von dem nicht häufigen Fassadenturm wird später zu sprechen sein.

Nach diesen schüchternen Anfängen einer Durchbildung verlangt die Hochstufe eine reiche, kräftig durchgearbeitete Außenerscheinung. Ihr Charakteristikum sind hohe Tambourkuppeln und Türme, die gewöhnlich paarweise in der Fassade oder seltener, nach alter schwäbischer Überlieferung[1], zwischen Chor und Langhaus angeordnet (Obermarchtal S. 135, Walldürn S. 146) und kräftig nach der Horizontalen und Vertikalen durchgearbeitet werden, in der Höhe so abgewogen, daß sie mit der lagernden Baumasse zu einer Einheit zusammengehen. Gleich zu Anfang Kempten mit zwei erst im 19. Jahrhundert ausgebauten Fassadentürmen und der imposanten, noch polygonalen Chorkuppel (Taf. 34, II); das viertürmige Weihenlinden; Maria Birnbaum mit drei Kuppeln und drei Türmen, bei denen man die Erinnerung an Slawisches kaum abweisen kann (Taf. 36, II); dieses bestimmt den Außenbau der Kappel (Taf. 36, IV). Mit Fassadentürmen und mächtigen Vierungskuppeln heben sich die Italienerbauten München-St. Cajetan, Würzburg-Stift Haug — eigenartig und von ungewöhnlicher Großartigkeit (Taf. 34, III) — aus ihrer Umgebung heraus. Das Ideal für die Außenerscheinung eines Zentralbaues stellt Freystadt auf mit seiner hohen, von vier symmetrischen Türmchen umsteckten Kuppel. Bedeutende Wirkung erzielt der Zuccallische Umbau von Ettal, wo anklingend an S. Agnese in Rom die die Türme überragende Kuppel die Fassade beherrscht. Wie sich die deutschen Langbauten zu reicher Außenerscheinung entwickeln, zeigen die Kirchen der Vorarlberger in schöner Folge: von Anfang an mit Doppeltürmen geschmückt (Schönenberg, Taf. 36, III) durchdringen sie das Dach mit immer stärkerem Leben durch Giebelwände, aufgesetzte Dachfenster, Zwerchgiebel, die über den Querschiffen zur Höhe des Firstes aufwachsen (Schönenberg, Ehingen), bis in Weingarten (S. 240) die hohe ragende Kuppel, das Turmpaar und der mächtige Fassadengiebel (Taf. 40, I) das Dach ganz unter ihre Herrschaft gebracht haben. Den belebtesten Anblick bietet Fulda (Taf. 34, IV) mit drei Türmen, denen die in der Fluchtlinie der Fassade rechts und links aufgestellten Obelisken antworten, drei Kuppeln und zahlreichen die Dachfläche durchbrechenden Laternen und Lucken, ein — nach den Möglichkeiten dieser Entwicklungsstufe — allseitig durchgebildeter Körper. In provinzieller Eigenart zeigt St. Mang in Füssen dieses Streben nach Durchknetung der Masse, indem es aus dem ziegelgedeckten Dach eine runde Vierungskuppel und eine gestreckte hohe Langhauskuppel herausmodelliert (Taf. 35, I).
Für die Spätstufe ist es bezeichnend, daß die Vierungskuppel, die sich gerade eben herausgerungen hat, wieder im Dach versinkt. In Schöntal ist seit dem Bauunfall von 1724 nur mehr eine Laterne zu sehen. In Ottobeuren war sie

[1] Augsburg Dom, St. Ulrich u. a.

als hoher Zylinder geplant (Taf. 35, III), der ausgeführte Bau zeigt über der Vierung eine nur wenig hervortretende Dachpyramide (Taf. 35, IV); Rott, Wies (Taf. 32), Vierzehnheiligen (Taf. 33), Neresheim, Wiblingen (Taf. 35, II) deuten im Außenbau keine Kuppel an: als Ganzes, das keine Teilglieder kennt und aus dem sich nichts Einzelnes herauslöst, als Zusammengeballtes, das im völligen Umschreiten aufgefaßt sein will, stellen sie sich dar. So sind auch die Türme nicht mehr organisch gelenkig mit dem übrigen Körper verbunden. Entweder lösen sie sich überschlank und hoch allzu stark los (Fürstenzell, Taf. 40, III) oder sie arbeiten sich nur mühsam, zur Hälfte steckenbleibend, aus dem Dach heraus (Landsberg, Taf. 40, IV). Der wenig durchgebildete eine Turm (Wies, Taf. 32) wird vielfach wieder üblich, er steht gern wie in der Frühstufe seitlich zwischen Chor und Langhaus und trägt wie damals keinen besonderen Akzent. Beim Verschwinden der Gliederungen tritt das Dach neuerdings als Masse auf. Schwer und unförmig sich über den Baukörper legend, wie es auch die Spätgotik liebte, gibt es dem Außenbild den Charakter dumpfen Insichbeschlossenseins, der in bewußtem und gesuchtem Gegensatz zu dem wachsten Leben des Innenraums steht (Berg am Laim, Wies Taf. 32).

Beim Anblick aus größerer Nähe lassen sich innerhalb dieser Stufen auch im Außenbau zwei gegensätzliche Tendenzen trennen. In der Frühstufe behält die Mehrzahl der Kirchen die spätgotische Gepflogenheit allseitiger Durchbildung bei und über die Wände, die früher Lisenen oder Strebepfeiler gliederten, legen sich da, wo die gotische Formensprache aufgegeben wird, gewöhnlich dorische Pilaster mit Gebälk, die den Bau gleichmäßig umziehen (Dillingen Jesuitenkirche, Neuburg Taf. 39, I, Violau Taf. 36, I, Landshut Jesuitenkirche). Ob eine Schmal- oder Breitseite nach der Hauptstraße liegt, ist gleichgültig. Vielfach ist der Chor nach mittelalterlicher Weise als Schauseite besonders hervorgehoben und beherrscht das Straßen- und Platzbild (München St. Peter, Taf. 38, I). Die Stirnseite wird häufig — direkt verletzend z. B. in Dachau — vernachlässigt. Einen Akzent trägt sie nur dort, wo das Hauptportal besonders reich dekoriert (Dettelbach, Taf. 1, III) oder, ebenfalls einer mittelalterlichen Gewohnheit folgend, der Turm eingefügt ist. Unter den wenigen Lösungen dieser Art ist Neuburg die wichtigste (Taf. 39, I). Klotzigbreit vortretend und die Fläche von unten an durchschneidend spottet er dem schwächlichen Versuch, ihn durch das durchlaufende Gebälk und den aufgepappten durchbrochenen Dreiecksgiebel in diese Fläche zu fesseln, ihn mit ihr zu einer organischen Einheit zu verschmelzen; sein Wachstum bleibt unbezwungen und unverbunden. In nachdrücklichem Gegensatz zu dieser Gruppe steht die Münchener Michaelskirche,

indem sie, ursprünglich mit der Breitseite an der Strasse liegend projektiert[1], im Verlauf der Planbildung sich über die kirchliche Forderung der Orientierung hinwegsetzend die Stirnseite der Straße zuwendet und sie aufs reichste ausstattet (Taf. 37, I). Die Durchbildung bleibt in der Fläche befangen. Die mächtige Wand ist beschlagen mit drei Horizontalbändern, Gebälken, die ein Untergeschoß, ein Hauptgeschoß, ein Obergeschoß und einen Giebel anzeigen. Aber diese Bänder greifen nicht in die Tiefe, sie vermögen so wenig wie die sparsamen Pilaster, die Nischen, Füllungen und Fenster[2] die Masse zu durchkneten und zu teilen, ungebrochen wächst die Fläche auf, die Silhouette bestimmt ihre Erscheinung und ihre „Architektur" bedeutet nicht viel mehr als eine im Umriß verschwindende Innenzeichnung. Das ist der Tribut an die deutsche Entwicklungsstufe. Innerhalb dieser begegnet mit St. Michael in dem Verlangen nach horizontaler Durchteilung, in der Anordnung einer dem Baukörper vorgestellten, nicht in organischer Verbindung mit ihm stehenden Schauseite zum erstenmal das für Deutschland neue romanische Prinzip der Facciata.

Die Fortschritte der Hochstufe werden am deutlichsten an einem Vergleich der Fassade von St. Michael mit der des Würzburger Neumünsters klar (Taf. 37, I und III). Hier ist die Selbstherrlichkeit der Wand gebrochen, die Fläche durchteilt, bezwungen, unter die Herrschaft des architektonischen Systems gebracht. Das Gebälk mit der hohen Attika trennt nachdrücklich Unterbau und Giebel, in der Vertikale hebt sich eine vortretende breite Mittelbahn scharf von den sich unterordnenden schmäleren Flügelteilen ab. Welche Stellung auch immer einer Fassade dieser Art innerhalb der abendländischen Gesamtentwicklung zukommt, — in der deutschen Entwicklung bedeutet sie in ihrer relativ klaren Gliederung, ihrer Abgewogenheit und plastischen Durchbildung den Augenblick klassischer Reife. Die noch bedeutend beruhigtere klassische Fassade von St. Michael in Bamberg (Taf. 37, II), die rassige von St. Martin in Bamberg in ihrer Zerklüftung, die in die Straße vorspringende der Münchener Dreifaltigkeitskirche wären als bemerkenswerte Lösungen dieser Stufe und Art hervorzuheben. Aber auch das germanische Prinzip erfährt seine Weiterbildung. Für die auf dieser Stufe ebenfalls nicht seltene Chorfassade bietet Heilig Kreuz in Donauwörth (Taf. 38, II) ein schönes Beispiel. Reich durchgebildet, mit Pilastern gegliedert, von einer halben Kuppel gedeckt, lehnt sich die Apsis an den lebhaft silhouettierten rückwärtigen Giebel, die betonte Schauseite des Baues, während die Stirnseite der Kirche trotz der talbeherrschenden Lage vernachlässigt bleibt.

[1] Braun, Kirchenbauten d. deutschen Jesuiten II, Abb. S. 51.
[2] Das Fenster im Obergeschoß ursprünglich rechteckig, 1697 zu einem Rundfenster erweitert, dem die zunächst liegenden Nischen zum Opfer fielen.

Höchst bezeichnend für das plastische Bedürfnis der Stufe ist die polygonale Kuppel, die Herkommer bei dem Umbau von 1716 der polygonal geschlossenen Chorfassade von Katholisch Heilig Kreuz in Augsburg aufgesetzt hat (Taf. 38, III). Unter den auch jetzt seltenen eintürmigen Fassaden zeigt die der Würzburger Universitätskirche (Taf. 39, II, um 1696 von Petrini ausgebaut) oder Obermedlingen (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Dillingen, 1719), wie diese Stufe Wand, Giebel und Turm zu einer organischen Einheit zusammensieht. Am deutlichsten tritt der Gegensatz zwischen romanischem und germanischem Gestaltungsprinzip an ein und demselben Thema zutage. Unter den von der Stufe bevorzugten zweitürmigen Fassaden — ein ursprünglich nordisches, von Italien aufgegriffenes und dann wieder nach dem Norden zurückflutendes Motiv — veranschaulicht Weingarten (Taf. 40, I) die erste Art: seine breitlagernde Horizontale wird von den kurzen Türmen nicht nach oben gehoben sondern niedergehalten und belastet, in ihrer Wirkung unterstrichen; sie sind ihre Trabanten. Nordisches Empfinden dagegen läßt in der Fassade von Banz (Taf. 40, II) die horizontalen Teilungen ganz verschwinden hinter dem Aufwärtsdrang, der sie auf schmaler Basis zu gewaltiger Höhe hinauftreibt. Die Türme bilden hier eine mächtige Doppeldominante.
In der Spätstufe bietet Joh. Mich. Fischer mehrfach turmlose Fassaden. Diessen (Taf. 37, IV) dürfte die ansprechendste sein. Die architektonischen Glieder sind schlank und leicht geworden, überall weiche Verbindungen und gleitende Übergänge, die Herrschaft der Mittelbahn von den Flügelteilen, das Übergewicht der Horizontalen von der Vertikalen bestritten, statt tastbarer körperhaltiger Plastizität ein sanftes räumliches Schwingen, Licht und Schatten nicht mehr als harte Kontraste sondern ineinander übergehend und als Flimmer über die Fläche spielend — das wären die Hauptpunkte der Entwicklung über Neumünster hinaus. Als Beispiele für die Chorfassaden der Stufe mögen Tapfheim[1] (Bayer. Schwaben, Bez.-A. Dillingen, 1747) oder Unsere Liebe Frau in Günzburg (Taf. 38, IV) dienen — beide das Ortsbild beherrschend. Von den zahlreichen eintürmigen Fassaden fordert Steinhausen (Taf. 39, III) zu einem Vergleich mit Neuburg (Taf. 39, I) heraus. Hier wie dort der Bau allseitig durchgebildet, so daß man (wie auch bei der Wieskirche) kaum die Stirnseite als Fassade bezeichnen möchte. Tritt in Neuburg der Turm ohne sich um die anschließende Fläche zu kümmern vor, so steht er hier hinter der Wand und wird erst sichtbar, wenn er sich aus dem Dach herausgearbeitet hat, also beidesmal kein organisches Verhältnis zur Wand, mit dem Unterschied, daß Neuburg vor der organischen Lösung steht, während Steinhausen sie hinter sich gelassen

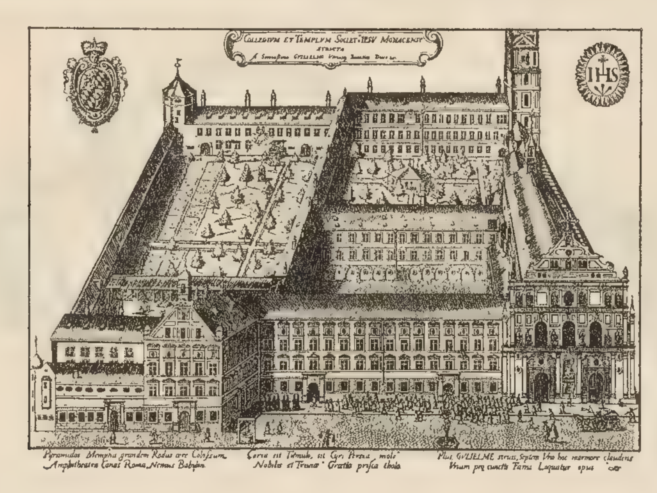
[1] Schröder in „Die christliche Kunst" II, 1905/06.

hat. Ein Vergleich zwischen Steinhausen und Etwashausen (Taf. 39, IV) als Vertreter eines bei Neumann häufigen Fassadentypus macht wieder die Einheit der Entwicklung klar. Die Zusammenstellung von Neuburg, Würzburg-Universitätskirche und Etwashausen (Taf. 39) zeigt noch einmal den Weg vom Eckigen, Gebrochenen, Flächenhaften über das Körperhaltig-Plastische zu der weichen, räumlich geschwungenen Linie. Unter den doppeltürmigen Fassaden sind die beiden Prinzipien auch jetzt wieder zu trennen. Hier werden die Pole bezeichnet einerseits durch Berg am Laim, Ottobeuren[1] (Taf. 35, IV) oder Fürstenzell (Taf. 40, III), wo sich Horizontale und Vertikale das Gleichgewicht halten, im Sinne der Stufe, in übersteigerter, biegsamer Gelenkigkeit – gelagert, ruhend, zusammengesetzt, die Fassade dem Baukörper als eigener Teil vorgestellt. Auf der anderen Seite die Jesuitenkirche in Landsberg (Ob.-Bayern, 1750–53, Architekt Ig. Merani, Taf. 40, IV) in ungebrochener Vertikale aufstrebend, die weniger von den Türmen als von der ungelenkigen, man möchte sagen wuchernden Wand getragen wird, kein Teil auslösbar, Fassade und Gesamtkörper von einem Wuchs. Die Fassade von Vierzehnheiligen (Taf. 33) wird man keinem einzelnen der beiden Pole zuweisen wollen. Dem Bau vorgestellt und doch durch seine reichere Außenbildung vorbereitet, bei wuchtiger Lagerung gegliedert-ungegliedert zu gigantischer Höhe aufsteigend, durch die in der Vertikalen sich zusammenordnenden Fensterachsen, die aufeinandergetürmten, wie Streben auflaufenden Pilaster und Halbsäulen von mächtigem Drang nach oben durchpulst, verschmilzt sie romanisches und germanisches Prinzip in einer Monumentalität, die in Deutschland nur an mittelalterlichen Kirchen Gegenstücke hat.

Der Wandel der Stufen und die beiden Prinzipien lassen sich auch im Verhältnis des Baues zu seiner Umgebung aufdecken. Das romanische Prinzip bestimmt in der Hauptsache die Entwicklung der großen Klosteranlagen. Das Formbedürfnis strebt danach die Kirche herauszuheben, ihr Herrschaft über das Kloster und die umliegenden Bauten zu sichern, ihr einen Machtbereich zuzuweisen, über den ihre Kräfte ausstrahlen, der als Vorbereitung oder Antwort ihre Wirkung steigert. In der Frühstufe wirft St. Michael-München das Problem zum erstenmal auf (Abb. S. 239). Wie bei nahezu allen Klosteranlagen der Zeit wird auch hier noch an der deutsch-mittelalterlichen Anordnung festgehalten, daß die Kirche einen Flügel des um den rechteckigen Hof gelagerten Gebäudekomplexes bildet. Aus ihm hebt sie sich durch Höhe und Mächtigkeit heraus. Doch gestattet die Lage noch keine unbedingte Herrschaft

[1] Fischer konnte die Fassade vom ursprünglichen Vorbild Weingarten nicht mehr ganz frei machen.

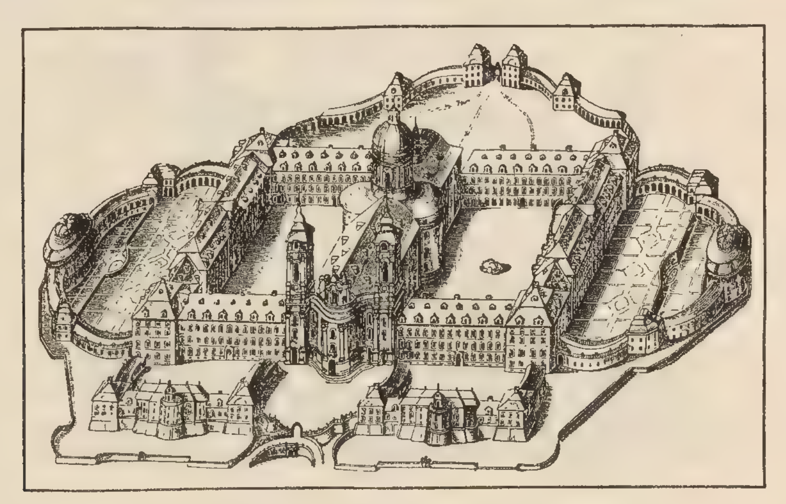
über die Baugruppe. Sie muß sie teilen mit dem weit in die Straße vorspringenden Kopfteil des Parallelflügels, der, das Gegengewicht der Kirche in der Gesamtanlage, in einem Wechselverhältnis zu ihr steht und, wenn auch bescheidener betont, sich neben ihr behauptet. Recht gering ist in Würzburg im Komplex der Julius-Universität das Gewicht der Kirche, da sie sich bei gleicher Firsthöhe völlig dem Gebäuderechteck einordnet. In Dillingen ist das Problem der künstlerischen Verbindung von Kirche und dem (später erbauten) Kolleg kaum zum Bewußtsein gekommen: wie in einem zufälligen Nebeneinander folgen sie sich in der Straßenflucht.



München, St. Michael mit dem Jesuitenkollegium

Die Hochstufe in ihrer Tendenz nach monumentaler Außenerscheinung rechnet die architektonische Durchbildung der Umgebung zu ihren Hauptaufgaben. Da wo man sich mit gegebenen Verhältnissen und überkommenen Bauten abfinden muß, tritt dieses Streben besonders auffallend in Erscheinung. So hat man z. B. in Benediktbeuren der alten Baugruppe von Kirche und Kloster einen an drei Seiten von Wohngebäuden umzogenen, für nordische Verhältnisse ungewöhnlich großartigen regelmäßigen Hof vorgelegt und ihre Wirkung durch diesen Rahmen außerordentlich gesteigert. Wo man an der alten Disposition mit der Kirche als Hofflügel festhält, wird ihr durch ihre Größe eine beherrschende Rolle gesichert. Häufig muß das Alte, wenn es sich dem in größten Verhältnissen disponierten einheitlichen Gesamtplan nicht einfügen will, fallen. Die Zeit bildet für die Klosteranlage zwei Haupttypen heraus, entwickelt aus dem

Prinzip völliger symmetrischer Anordnung aller Wohn- und Wirtschaftsgebäude um die Kirche als überragende Dominante. Beim einen ist sie außen auf der Mitte des Hauptflügels des Gebäuderechtecks im rechten Winkel aufgesetzt, das frei herausgetragene Haupt der Baugruppe. Obermarchtal wäre ein Beispiel für diesen Typus, in den großartigsten Verhältnissen hat ihn Ottobeuren (Taf. 35, III) geplant und in der Hauptsache auch ausgeführt, mit Freitreppen und Terrassen vor der Kirche, mit Gärten und Wirtschaftshöfen, die in den Achslinien der Wohnbaugruppe vorgelagert sind und im weiteren Umkreis das Gelände unter die Herrschaft der Architektur zwingen. Der zweite Typus stellt die Kirche



Weingarten, Bauplan von 1723

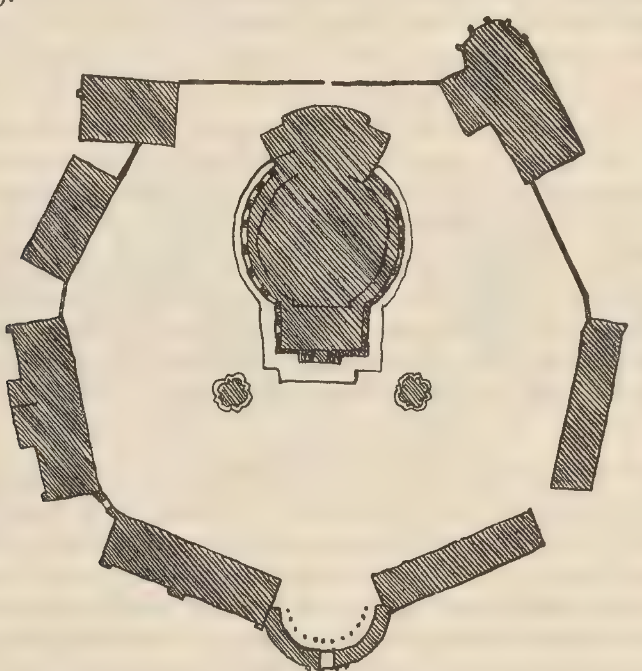
in die Mittelachse des rechteckigen Komplexes, so daß der umschlossene Raum durch sie in zwei große Höfe geteilt wird. Weingarten ist in Deutschland die monumentale Anlage dieser Art. Der erhaltene Bauplan (Abb. oben) zeigt, wie hier die ausstrahlenden Kräfte des Kerns, der Kirche, außerhalb des Gebäuderechtecks in ausschwingenden Terrassen und Rampen, durch Pavillons gegliederten Galerien Antwort und Ausklang finden sollten, oder, von außen nach innen abgelesen, wie Landschaft und Architektur stufenförmig von allen Seiten aufsteigen zu dem Kulminationspunkt der Gesamtanlage, der großen Freikuppel — der Typus einer architektonischen Hierarchie.
Diese Herrschergeste und Machtfülle will die Folgezeit nicht mehr übertreffen. Ihr leichterer und beweglicherer Sinn wendet sich ab von dem Kolossalischen und dem lauten Auftreten. Wie sie überall die harten Kontraste verschleift,

hat sie nicht mehr das Bedürfnis, die Kirche so stark herauszustellen. Wie paßt sich in München z. B. die Johann Nepomuk-kapelle dem Straßenbild ein im Gegensatz zu der Ellbogenenergie, mit der sich die Fassade der Dreifaltigkeitskirche zur Geltung bringt. Bescheiden fügt sich in Schäftlarn oder Rott die Kirchenfassade in die Gebäudeflucht und in dem Maße, wie die Durchbildung der Außenerscheinung abnimmt, tritt auch das Interesse an der Ausgestaltung der Umgebung zurück. Große Einheitspläne wie in der Hochstufe treten kaum mehr auf. Man fügt die Kirche in das Bestehende, ja es scheint gelegentlich in der altertümlichen Disposition (Roggenburg) oder einer wie zufälligen Einordnung in die Gebäudegruppe (Weltenburg) ein besonderer Reiz gefunden zu werden. Die exzentrische Lage der Kirche von Neresheim, unsymmetrisch zu Kloster und Vorhof, der eine alte Turm, wären in der Hochstufe undenkbar. Klarheit und Gelenkigkeit verschwinden aus der Gesamtkomposition. Wie die in der Hochstufe mit so viel Bemühen aus dem Dach herausgehobene Freikuppel wieder im Dach versinkt (vergl. Taf. 35, III und IV), so versinkt jetzt auch die Kirche im Klosterkomplex. Wiblingen (Taf. 35, II), wo bei schmäleren Höfen und geringerer Höhe der Kirche ihr kuppelloses Dach mit dem der sie umziehenden Klostergebäude zu einer dumpfen Masse zu verwachsen scheint, — auch die ausgeführten Türme hätten den Eindruck nicht geändert — macht verglichen mit dem gelenkigen Weingarten (S. 240) den Wandel an dem nämlichen Anlagetypus klar.

Wie die Beziehungen von Kirche und Kloster in der Hauptsache von romanischem Formempfinden bestimmt werden, so kommt in dem Verhältnis der Wallfahrtskirchen zu ihrer Umgebung mehr das germanische Prinzip zur Geltung. Doch hat das Thema so mannigfache Lösungen gefunden, daß man den Gegensatz der beiden Prinzipien an ihm wieder aufweisen kann. Die Bauten der Frühstufe — kleine Feldkapellen oder Kirchen ohne bestimmten Wallfahrtscharakter — sind noch zu wenig ausgesprochen, als daß man schon Regeln an ihnen erkennen möchte. Eine Verbindung von Kirche und Wohngebäude, die in Schwaben gleich in dieser Stufe auftritt, wird man als spezifisch heimatlich-deutsch ansprechen; wie sich in Violau (Taf. 36, I) oder Pleß bei Memmingen[1] die Pfarrerwohnung an die Stirnseite der Kirche anschmiegt, da wo die Fassade auftreten sollte, wie Profan- und Sakralbau zu einer Einheit zusammengewachsen sind, das verstößt aufs stärkste gegen romanisches Form- und Repräsentationsbedürfnis. In der Hochstufe trennen sich die Arten deutlich. Zuccalli projektiert seine Altöttinger Wallfahrtskirche (Grundriß S. 156) von Fontänen flankiert

[1] Karlinger, Altbayern und Schwaben, 1914, Abb. 317.

inmitten eines großen siebenseitigen Platzes (Abb. unten), dessen einzelne Gebäude durch Galerien und Tore untereinander verbunden sind, eine ganze Stadtanlage soll sich dem Kirchenbau unterordnen und seine Herrschaft weithin über das Gelände verbreiten. Sonst findet sich eine architektonische Durchbildung der Umgebung der Wallfahrtskirche etwa durch Umgangshallen, wie sie besonders Böhmen in großartigen Anlagen zeigt, in unseren Gegenden selten und nur in bescheidenen Verhältnissen; St. Anton bei Partenkirchen wäre das Beispiel (1704).



Altötting, Zuccallis Bebauungsplan für den Platz um die Wallfahrtskirche

Aber es bedarf dieser Mittel nicht. Eine Kirche wie Freystadt (S. 160) steckt voll von Expansionstendenzen, die Antwort im Gelände verlangen und sei es nur durch Baumgruppen oder Alleen, die Kirchen auf dem Schönenberg bei Ellwangen (Taf. 36, III), auf dem Kalvarienberg bei Tölz nützen bewußt ihre Höhenlage aus, um sich in Szene zu setzen, von weitem den Blick auf sich zu ziehen und die Gegend zu beherrschen. Völlig auf Herrschaft verzichtet dagegen Maria Birnbaum, an eine Hügelhalde hingelagert (Taf. 36, II), oder die Kappel bei

Waldsassen (Taf. 36, IV): einsam auf einer Waldlichtung in einer Hochmulde gelegen, nicht eher sichtbar, als bis man aus dem Walde heraustretend schon nahe vor ihr steht, zusammengehalten und in sich geschlossen, ohne Kraftausstrahlungen, die sich über das Gelände hin fortzupflanzen streben, wächst der Bau aus dem Boden heraus, der Gegenpol zu jener ersten Gruppe.

Die Spätstufe bringt für beide Prinzipien Monumentallösungen. Balthasar Neumann hat schon bei dem Käppele oberhalb Würzburg (S. 205) die Möglichkeiten der Lage im Sinne repräsentativer Herrschaft ausgenützt, der Talseite eine Fassade zugewendet, zu der der lange Terrassenaufgang mit doppelläufiger Treppenanlage wirkungsvoll vorbereitet. Ob man bei Vierzehnheiligen (Taf. 33) in ähnlicher Weise an einen monumentalen Aufgang dachte, ist nicht überliefert. Nur eine kleine architektonische Unterstützung hat die Kirche erhalten in der Propstei, die, winklig gebrochen, eine Chorhälfte umzieht, durch eine Gasse von der Kirche getrennt, ein rudimentärer Rahmen, die ausstrahlende Kraft des Baues andeutend, höchst pikant in seiner Asymmetrie. Aber es bedarf der architektonischen Hilfen kaum. Mit der mächtigen Fassade hinunterblickend und weithin das Gelände sich unterwerfend herrscht die Kirche über das Tal. Für die Verankerung, die sie in der Gegend sucht, ist es charakteristisch, daß ihre Längsachse auf die jenseits des Mains sichtbaren Türme von Banz hinweist. Im Schiff stehend und durch das geöffnete Hauptportal diesen von Menschenhand erbauten point de vue erblickend fühlt sich der Besucher Herr bis in die weite Ferne, die der Menschengeist sich unterworfen hat, bis zum Ende des Horizonts. Die Madonna di S. Lucca oberhalb Bologna oder die Superga bei Turin vermögen trotz des größten Aufwands architektonischer Mittel, trotz kilometerlangem Arkadengang, Treppen und Rampen kaum ein stärkeres Herrschaftsgefühl zu erwecken. — Bei der Wallfahrtskirche im Örtchen Steinhausen (Taf. 39, III) hat Dominikus Zimmermann gewiß an keinen Bebauungsplan für die benachbarten Bauernhäuser gedacht, so wenig, wie ihm der Gedanke kam, die Lage der Günzburger Frauenkirche (Taf. 38, IV) zu Fernwirkungen auszunutzen. Das soll mit der Umgebung zusammenwachsen, wie es Zufall und Zeit will, je unregelmäßiger und gesetzloser desto besser. Und die Wies (Taf. 32) weiß nichts von Repräsentationsabsichten. Stundenweiter Waldweg bis man durch die überhängenden Zweige der Tannen hindurch die Kirche auf der Lichtung erblickt. Der Schlängelweg, der hinanführt, ist gerade das Rechte. Keine Schauseite. Nach alter Weise wie bei den frühen schwäbischen Wallfahrtskirchen (Violau, Taf. 36, I) lehnt sich das Wohngebäude, das Prioratshaus, an die Kirche an, mit ihr zu einer schwerfälligen, durch Umschreiten aufzufassenden Gruppe zusammengeschlossen. Die sucht keine Fortsetzung und Aufnahme im Gelände,

keinen Blickpunkt, der sie stütze. Alle die Berge ringsum gehören zu ihr. Nicht meistern will sie diese Natur; inmitten von Wiesen und Weiden, so daß man dem Vieh den Eintritt wehren muß, ist sie von ihr durchströmt, aus ihr gewachsen nicht anders wie diese Baumgruppe und jene Hügelkuppe, ein Leben, ein Atem mit der Bergwelt.

DER AUSDRUCK

I.

So lebendig die Gotik der neueren und neuesten Zeit in periodischem Wechsel von Nähe und Ferne stellenweise geworden ist, so war sie doch mit dem Ende des Mittelalters vollendet, in sich abgeschlossen; niemals mehr hat sie unmittelbar gesprochen. Denn ihre Welt ist Gesetzen gefolgt, die nicht mehr die unsern sind, sie war eingestellt auf Voraussetzungen, Assoziationen, Wertungen, die wir teilweise rekonstruieren, niemals mehr in ihrer Ganzheit nacherleben können. Jenseitigkeit war die Grundebene, auf die das Mittelalter alles bezog. Auf dem Diesseits baut sich die neuere Kultur auf. Der fundamentale Unterschied der Epochen läßt sich einmal da aufzeigen, wo sich die neuere Kunst der gleichen Formensprache wie die mittelalterliche, des Gotischen, bedient. Jetzt sind die Figuren nicht mehr die schwebenden, wankenden, im Raum verlorenen Gestalten; sie haben Boden unter die Füße bekommen und stehen fest darauf. Fleisch, Knochen und Gelenke folgen den Bedingungen eines irdischen Körpers, der um seiner selbst willen Wert und Geltung besitzt statt wie vorher bloß geduldet zu sein als der nun einmal unvermeidliche Träger jenes andern, worauf es allein ankam. So ist auch die kirchliche Architektur in gotischen Formen irdisch geworden. Die Säulen und Pfeiler bringen sichtbar zum Ausdruck, daß sie auf dem Boden aufsitzen, daß sie in einer gewissen Höhe ein Ende haben, die Bogen und Gewölbe geben ihre statische Bedingtheit, daß sie schwer sind, zu, die Wände stellen sich dar als Begrenzungsmauern des Raums, die Fenster als Öffnungen für das Licht, das Maßwerk als Dekoration, die Emporen und Galerien als Platzgewinn für die Unterbringung der Gläubigen. Und das Auge dieser Zeit kann gotische Räume nicht mehr ertragen, wenn nicht die Pfeiler zwischen Basis und Deckplatte eingefangen, die Gewölbe und Bogen sichtbar zum Lagern gebracht, die entschwindende Höhe der Fenster unterteilt, die Fläche der Mauern vergrößert und geschlossen und durch Schmuck festlich gemacht, das Irrende eines Netzgewölbes in eine bestimmte Bewegtheit gefaßt ist (Umbauten, vergl. Polling, Taf. 8, I). So nehmen diese Formen etwas auf von neuer Sinnlichkeit, so stellt sich die Gotik ein in die Ebene des Diesseits. Am Verhältnis zum Raum wird dies noch deutlicher. Der mittelalterliche Raum, Durchgang, streckenweises Gestaltwerden unendlicher Ströme, kennt keinen „Platz“ für den Menschen im modernen Sinn. Er setzt eine Menschheit voraus, die noch nicht zur Erde gelangt ist; von uns Heutigen verlangt er eine Hingabe, die der Selbstaufgabe gleichkäme und nur in einem willenentlassenen Zustand verwirklicht werden könnte, — die Romantik hat in Schwinds „Traum

Erwin von Steinbachs" dieses Verhältnis als ein Schweben durch den Raum in neuzeitlichem Sinne ausgedeutet. Seitdem der neuzeitliche Mensch zum erstenmal sich selbst empfunden, zwischen seinem „Hier" und einem „Jenseits" geschieden hat, kann er auf sich nicht mehr verzichten, er erträgt keine absolute Jenseitigkeit mehr, auch im Moment der religiösen Hingabe beharrt er in seinem Hier und tritt seinem Gott, Ewigkeit und Unendlichkeit „gegenüber". Darum muß er auch im Kirchenraum zunächst einmal bestehen können, Grenzen, ein Bestimmtes, Ermeßliches, Ausfüllbares spüren. Erst an einem Diesseits kann er ein Jenseits gewinnen. Zu diesem rufen die neugotischen Kirchen auf. Die Zeit um 1600 hat ein starkes Empfinden für die Transzendenz der Gotik. Sie gilt ihr — das ist ein erstes neuzeitliches Verhältnis zur mittelalterlichen Kunst — als der überkommene heimische Kirchenstil, als spezifischer Ausdruck des Frommen[1], und wegen dieser Ausdruckswerte greift sie zu ihren Raumarten und Zierformen. Nach Aufnahme des unbedingt erforderlichen Grades Diesseitigkeit soll die Freistützen- (Hallen-) Kirche (Beispiel Neuburg, Taf. 7) mit ihrer Höhenentwicklung, der lockeren Raumführung, den Durchblicken, Überdekkungen und Überschneidungen, sollen diese der Einfühlung sich entziehenden Proportionen und Ausdrucksformen nicht zur Verfestigung kommen lassen, in hingabebereiter Erregtheit und das Selbstgefühl auflösender Bewegtheit halten. Die Neuzeit bedient sich auf dieser Stufe der mittelalterlichen Formen, weil für den gesuchten Ausdruck noch keine eigenen zur Verfügung stehen.

Viel mächtiger stellen sich die Anfänge der neuen Epoche dort dar, wo sie das Diesseits nicht nur soweit es notwendig ist duldet, sondern sich offen zu Erde und Sinnlichkeit bekennt. Was es an Schönheit und Erhabenheit auf Erden gibt, das scheint ihr die Kunst der Antike gehoben, in ewig gültige und vorbildliche Formen gegossen zu haben. Vom Gotischen herkommend empfindet man heute noch das selige Glück der Befreiung, das diese und die an ihr sich aufrichtende Kunst des Südens in dem Nordländer auslöste, man versteht die Inbrunst und Leidenschaft, mit der das Jahrhundert die Hand ausstreckt nach jenem hehren Zeitalter, das alles Ersehnte besessen hatte. Seine Bildwerke vermitteln dem neuen Menschenideal Gestalt, seine Bauten, von denen uralte, mit Vitruv wieder erwachende Mythen berichten, daß sie im Einzelteil wie im Ganzen in einer geheimen Konkordanz mit dem Körper des Menschen und seinen Proportionen stehen, erscheinen ihm als Erfüllung seines Diesseitsbegehrens: Säulen, die seine Körperlichkeit gesteigert wiederholen, Gebälke und Bogen, die aus den irdischen Bedingtheiten heraus frei lagern und kraftvoll sich schwingen, Verhältnisse, die alle Teile zu einem harmonischen Ganzen

[1] Vergl. des Schadaeus Urteil über das Straßburger Münster, S. 68.

stimmen, festlich=heiterer Schmuck, große erhabene Form. Hier findet der Mensch Räume, die seinem Körper antworten, jede seiner Bewegungen auf= zunehmen, mit ihm aus= und einzuatmen scheinen, in denen er sich selbst hoch über sich hinausgehoben, freier und reiner wiederzufinden glaubt. Ein neues Gefühl von Übereinstimmung zwischen Mensch und Weltall, der Ge= danke, daß das Irdisch=Vollkommene und das Jenseitig=Vollkommene sich berühren, läßt ihn nicht zögern, gerade für das Gotteshaus zu jenen Vor= bildern zu greifen. Ihr Heidentum hatten sie ja in den altchristlichen Zeiten, die Tempel und Hallen der Antike zu christlichen Kirchen verwendeten, bereits verloren. Der Mensch das Maß aller Dinge, die sein Auge erblickt, in selbst= gewissem Seinsgefühl der ruhende Mittelpunkt des Raumes, der sich in seiner Mächtigkeit, Pracht und Hoheit auf ihn bezieht, — in welchem Gegensatz steht dieses Raumgefühl der „antikischen" Kirchen zu dem Empfinden, das etwa gleichzeitig den zweischiffigen Kirchenraum (Wallerstein, Taf. 11, I) und den Raum mit Mittelstütze (München, St. Karl Borromäus, Taf. 8, II) wieder aufleben läßt, die den Mittelpunkt, durch Pfeiler und Gewölbesenkung besetzt, dem Menschen vorenthalten, statt des raumfüllenden Selbstgefühls Selbstentäuße= rung, Einfügung, Aufgehen in einem Höheren suchen.
Hier der Blick auf das Mittelalter gerichtet wegen seiner Ausdruckswerte, dort die Antike zum Vorbild erhoben um ihrer Formwerte willen — so verschieden die beiden Strömungen gerichtet sind, sie verlaufen doch in einer Ausdrucks= ebene. Das Körnchen Diesseitigkeit, das die Gotik aufnehmen mußte und das sie gegenüber der mittelalterlichen schwunglos und materiell erscheinen läßt, hält ihren Jenseitsdrang nieder, zwischen Himmel und Erde auf halbem Weg bleibt sie stehen. Auf der anderen Seite kann sich die deutsche Renaissance an Diesseitigkeitsgehalt nicht mit ihren Vorbildern messen. Ein unirdischer Ton schwingt mit in ihrem Verhältnis zur Antike, in der inbrünstigen Verehrung der Sacrosancta Vetustas. Und diese Säulenordnungen in der Würzburger Universi= tätskirche (Taf. 5), die ängstlich Teil auf Teil stellen, der Schaft zu mächtig, das Kapitell zu klein, zeigen noch keine Wohligkeit der Verhältnisse, wie mittel= alterliche Dienste sind die Pilaster in der Apsis proportioniert, die Gebälke sind zu schwach, lagern noch nicht als Horizontalen, hinter den Korbbogen= arkaden steckt noch der alte Spitzbogen, der in den Quergurten der obersten Emporen offen zutage tritt, — Saft und Fluß fehlt den antikischen Formen. Man möchte sagen, nicht um ihres sinnlichen Wertes sondern um gedanklicher Beziehungen willen sind sie eingesetzt. Der Raum voller Unanschaulichkeit, gerade daß er dem Menschen „Platz" gewährt, die unproportionierte, gepreßte Höhe des Mittelschiffs, die unabsehbare Längenausdehnung, die Höhe der

Emporen, die keine Teilnahme am Hauptraum gestattet, — überall steckt gotische Jenseitigkeit. Wie die Formensprache der Frühstufe Gotisches und Klassisches mengt, so stehen auch im Ausdruck die Gegensätze neben- und untereinander. Dieses zwischen Diesseits und Jenseits ist der Grundcharakter der Frühstufe. Er kommt zum Ausdruck in der linearen und flächenhaften Formgebung, in den verkümmerten Querschiffen und angedeuteten Kuppeln, die nicht aus der Flucht der Seitenmauern, nicht aus dem Dach herauszutreten wagen, keine Form in ihrer Sinnlichkeit ausgeprägt, in dem unausgesprochenen Schwanken zwischen Helligkeit und Dunkelheit, das das Licht teils noch als Träger eines metaphysischen Ausdrucks behandelt, teils rein praktisch anpackt, in den aufstrebenden Türmen, an die sich niederhaltende Teilungen hängen, in den Fassaden, die die absolute, gewachsene Mauermasse zu menschlicher Faßbarkeit aufteilen möchten. Der Grundton ist der gleiche in einem neugotischen Bau wie in einem antikischen. In der stärksten künstlerischen Leistung der Stufe, der Münchener Michaelskirche (Titelbild), erklingt er am reinsten. Lauter einfühlbare Formen, aber gesteigert ins Kolossalische, in eine erdenferne Hoheit und Erhabenheit; strenge Feierlichkeit des Schmuckes; trotz der Aufteilung in Pilaster, Gebälk und Attika und der Zerlegung durch die eingezogenen Emporen drängen die gepreßten Abseiten in ungebrochener Wucht in die Höhe; das Gewölbe scheint eben geruhig zu lagern und jetzt wieder sich selbst zu tragen und sich über sich zu erheben — das eindrucksvollste Symbol des Schwebens zwischen Hier und Dort. Und wenn der Raum dem Menschen Platz bietet, ihn in die Mitte bettet und alle seine Herrlichkeit vor ihm ausbreitet, — es ist keine Ruhelage. Scheu und Ehrfurcht lassen den Atem anhalten, die Raumströme, die ihn umwogen, drohen ihn mit sich zu reißen, in unausgesetztem Ringen nur, jeden Augenblick erkämpfend, vermag der Mensch sich zu behaupten in dieser Metaphysik.

Vom Mittelalter her betrachtet macht das 16. Jahrhundert den Schritt in die Sinnlichkeit hinein. Aber diese aufkeimende scheue Erdensicherheit ist noch ganz durchsetzt mit mittelalterlicher Transzendenz. Innerhalb der auf Sinnlichkeit gestellten Neuzeit gesehen und an der von der ganzen Epoche verwirklichten Diesseitigkeit gemessen ist die Frühstufe als „vorsinnlich“ anzusprechen.

II.

Mit dem Ende des 30jährigen Krieges ist Deutschland auf dem Wege der Versinnlichung so weit vorgeschritten, daß auch im Kirchenbau die an sinnlichem Gehalt der deutschen zu allen Zeiten so stark überlegene italienische Kunst

voll einströmen kann. Bei dieser Kreuzung befinden sich die beiden Kunstkreise in verschiedenen Entwicklungsstadien, die aber in einer Wechselbeziehung stehen: Deutschland ist noch nicht erwacht zu voller Sinnlichkeit, Italien hat diese Stufe bereits überschritten. Die Transzendenz, die Deutschland noch von der Frühstufe her anhaftet, begegnet sich mit dem Spiritualismus des italienischen Barock. In dieser späten Fassung zieht die ausgereifte wohlklingende südliche Form in Deutschland ein: Die auf plastische Anschaulichkeit durchgearbeiteten Raumarten der Basilika und der Zentralanlage, das wohlig-geräumige Schiff, die imposante Vierungskuppel, die breitausladenden Querarme, das reiche Außenbild mit Schaufassade, Türmen und Kuppeln. Und die strotzenden Festons und Girlanden, die Blumenmassen, die Fruchtgehänge, Zierschilde, Prunkaltäre, die üppige Dekorationsarchitektur, — Bildhintergrund für eine Gasterei des Veronese — das satte, den Reichtum des Schmuckes unterstreichende Licht machen die Kirche zu einem Festraum von rauschender weltlicher Pracht.

Die einheimische Kunst kennt diesen Ton zunächst noch nicht. Nur schwer arbeitet sie sich heraus aus der Gepreßtheit der engen überhohen Räume, der unfreien Flachheit. Langsam kommt Saft und Fülle in die Formen, die Emporen der Abseiten — in Kempten, aber auch in Walldürn noch abgelegen hoch und räumlich verkümmert — rücken in bequemere Nähe, so daß ihre Gäste am Mittelschiff teilnehmen können und selbst durch ihre Gegenwart das Raumbild bereichern, die Verhältnisse werden klarer, die Dekoration gibt die unnahbare Strenge auf, voller und fester geführt strömt das Licht ein, die plastische Durchknetung beginnt dem Raum seine Absolutheit, seine Schauer zu nehmen, ihn dienstbarer und vertrauter zu machen. Aber in Deutschland ersteht, wenn um 1680 der Augenblick der reinsten sinnlichen Form gekommen ist, kein Bramante, kein Perrault. Bauten dritten Ranges, von rein lokaler Bedeutung: Vilgertshofen als Zentralbau (Taf. 17), Obermarchtal (Taf. 9, II) und Bamberg St. Martin (Taf. 12, I) im Wandpfeilersystem, für das Freistützensystem gar das bescheidene Ziemetshausen (Taf. 11, II), die eine oder andere Fassade (Bamberg St. Michael, Taf. 37, II) — das wäre etwa, was die Stelle des klassischen Augenblicks besetzt. Er ist gewiß kein Höhepunkt. Und nirgends kommt es wirklich zum vollen Erklingen der schönen Form. Es fehlt das Strömen, die Fülle. Dürftigkeit, Schwere, Befangenheiten, Unanschaulichkeiten, Eckigkeiten trüben immer wieder die Harmonie. Wenn im Ornament auch das flache, wirre Quadraturwerk bald verlassen wird, im Laubwerk der Wessobrunner tritt die Klassik auch nur verhüllt und überwuchert in Erscheinung. Mehr als in der schönen Form findet hier die Sinnlichkeit ihre Befriedigung in dem naturnahen Leben,

das sie dem in wirklichkeitsfremder Konvention übernommenen Akanthus einflößt, mit dem sie noch viel stärker, liebevoll beobachtend und minutiös nachbildend, die Zweige, Blumen und Kräuter der heimischen Flora, unter die sich gelegentlich auch einmal ein Tierchen verirrt, erfüllt (Friedrichshafen, Taf. 2, IV). Im Augenblick der klassischen Form, der reinen Diesseitigkeit, finden auch die bei dieser Entwicklung frei gewordenen gegenseitigen Tendenzen ihre reine Prägung. Die aufstrebende ungegliederte Wand, die entschwindende Höhe bei schmaler Basis, die Unüberschaubarkeit des Raums, das Dämmerige, die Figuration des Gewölbes und das Maßwerk der Fenster — Elemente, die die Frühstufe als Ausdrucksfaktoren aus der mittelalterlichen Kunst herübergenommen hatte, — sie werden immer weniger als solche empfunden und verstanden, bei fortschreitender Entwicklung immer mehr negativ betrachtet, als Rückständigkeiten, Unbildung, Mangel an Können und Geschmack, Unschönheiten. Die Jenseitigkeitstendenzen müssen nach einem anderen, neuzeitlichen Ausdruck suchen. Der wird gefunden im Symbolischen. Man könnte sagen, in den Grundrissen in Herzform, aus ineinandergeschlungenen Kreisen, dem Bezug auf die Dreizahl, die Siebenzahl usw. (S. 162 ff.), ist das schlechthin Unanschauliche auf die von der Epoche verlangte Sinnlichkeit gebracht. Bloß Ausdruck, der keinen Eigenwert der Form als solcher kennt, wissen diese Räume nichts von Aufnahme und Steigerung menschlichen Seinsgefühls, nichts von Zusammenklingen mit dem Körper. Der findet keine Antwort, nur Widerstand und Widerspruch: Wandteile, die gegen sein Gefühl vor- und zurückschwingen, das Auge in einen winkeligen Hohlraum führen oder ihm einen winkeligen Pfeiler entgegenstellen, keinen Ruhepunkt für den Blick, der von einem Altar zum andern irrt, und wenn er einen zum Symmetriemittelpunkt machen möchte, treiben ihn von den Seiten und von rückwärts andrängende Raumkräfte wieder weiter. Gewölbeverschneidungen, deren Häßlichkeit das Auge verletzt, überall erregender Zwiespalt und beunruhigende Zerrissenheit. Der Körper hat keinen Platz dort, wo das Herz der Liebe gedacht wird und die Dreieinheit, gleich und eines von Ewigkeit zu Ewigkeit. Mit Scheu und Zagen, in der Furcht des Unendlichen, kniet der Mensch am heiligen Ort des Herrn. — In der Dekoration entspricht dieser Gruppe von Kirchen jene Richtung, die über das Gewölbe des Chors[1] Bänder mit Gebetsaufschriften, das Monogramm Christi und Mariä, die verschlungenen Kreise,[2] das Herz, die Himmelskrone, die Lilie, den Kruzifixus, die Leidenswerkzeuge, Strick, Geißel, Hammer, Zange, Nägel ausstreut, ein Ornament, das nicht von formalen sondern allein von Ausdrucks-

[1] Gute Beispiele im oberbayer. Bez.-A. Miesbach: Fischhausen (Taf. 2, V), Föching, Elbach.
[2] S. 163 Anm.

absichten bestimmt ist. — Ebensowenig wie die Gegenseite, die reine Form, bilden diese Gestaltungen des reinen Ausdrucks einen Höhepunkt in der deut⸗
schen Entwicklung; es sind Kirchen von eng lokaler Bedeutung, Denkmäler einer bäuerisch⸗hinterwäldlerischen Kunst.

Kaum ist die Linie, auf der sich reine Form und reiner Ausdruck gegenüber⸗
stehen, passiert, so beginnen die beiden vor jenem Augenblick ineinanderver⸗
hafteten Richtungen wieder ineinander zu fließen. Allenthalben durchsetzt sich die Form mit Ausdruck. Der Ton eines pathetisch gesteigerten Lebens⸗
gefühls erwächst aus der gesuchten Unüberschaubarkeit der im Grundriß wie im Aufriß sich verschmelzenden Raumarten, über der Steigerung der Maße von der ruhigen, ausfüllbaren Wohligkeit zu einer Tiefe, Weite und Höhe, die sich an die Grenzen des noch Faßbaren drängen, aus den Wänden, die sich scheiden in die Massigkeit schwerer Pfeiler und aufgelöste, lichtdurchflutete Zwischenkompartimente. Das Ringen zwischen Hell und Dunkel, zwischen Hauptteilen und Nebenteilen, die Schwellung der Pilaster und Halbsäulen, die Verkröpfungen des Gebälks, das Ausschwingen der vorher ruhig horizontal gelagerten Emporen, das Ausfluten des Raumes, der an seinen Grenzen rüttelt, das Vor und Zurück der Fassaden, bald mehr in dumpfer Wucht, bald in zer⸗
setzender Beweglichkeit, alles im Sinne von Erregung, Drang, Hinauswollen über das Gegebene (Taf. 10, 12, 15). Auch das Ornament leidenschaftlich auf⸗
gewühlt oder zu größter Lebendigkeit gesteigert. In der Einheit der Weiter⸗
entwicklung lassen sich dem Grundton nach wieder die beiden alten Richtungen, die jetzt ihre rein neuzeitliche Fassung gefunden haben, auseinanderhalten. Die eine zentriert um das Ich, das ein immer lauteres und vielfacheres Echo ver⸗
langt, in einen von lebhaftestem Leben durchpulsten Rhythmus, in immer weiter greifende Bezüge sich einstellt, in differenziertester Unterschiedsbetonung sich heraushebt, das als Mittelpunkt diese mächtigen Räume um sich zusammen⸗
zieht, diese Baumassen sich aufstaffeln läßt, Treppen und Rampen, Platz und Alleen, die Ebene und die Hügelkette des fernen Horizonts sich untertan macht. Die andere Richtung möchte das Ich aufgehen lassen in größeren Zusammen⸗
hängen. In dem Vertikalismus der wie aus dem Boden herauswachsend steil in die Höhe strebenden Fassaden (Banz, Taf. 40, II), den nach oben entwickelten Hallen der Freistützenanlagen, die Schiffe gleich hoch, ineinander und in den Außenraum überfließend, in der fortschreitenden unendlichen Reihung findet sie ihr Leben gesteigert wieder (Schöntal, Taf. 14). Sie bedient sich gerne auch mittelalterlicher Räume, in denen sie etwas Verwandtes spürt, — freilich geht die Stufe mehr darauf aus sie mit Sinnlichkeit zu durchsetzen als ihre Trans⸗
zendenz fühlen zu lassen (Taf. 11, IV, 16, I).

Die schöne große Form ist Deutschland versagt. Man darf nicht einwenden, daß die allgemeine abendländische Entwicklung, aus der die deutsche doch nicht herauszulösen ist, in diesem Zeitpunkt für eine klassische Kunst zu weit vorgeschritten gewesen wäre. Aber es war Frankreich, das im siècle Louis XIV die Form cisalpiner Klassik geprägt hat. Deutschland ist im 17. Jahrhundert die Erfüllung versagt. Die Hochstufe bedeutet eine Zeit des Aufnehmens und Anpassens, ein historisches Durchgangsstadium. Sie kommt nicht frei von dem Eindruck des italienischen Barock, der sie eröffnet und in den sie am Schluß einmündet. Den Augen der romanischen Völker erscheint die Mehrzahl ihrer Werke armselig oder schwerfällig, dumpf und robust, was sie sagen wollen, ist anderwärts mit Geist und Grazie, mit Temperament und Feinsinn ausgesprochen. Und Deutschland selbst sieht in ihnen viel Fremdländerei, Leere und Kälte und spürt das, was es sein Bestes und Eigenstes nennt, stärker erst in den Bauten gegen Schluß der Periode, die schon hinüberleiten zur folgenden Stufe.

III.

Die Verschmelzung von Form und Ausdruck bildet die Grundlage der Spätstufe. Mit der Kolossalität des Maßstabes, der Wucht der Massen, der Üppigkeit der Formen, dem Herrscherwillen der Architektur, den Kontrasten von Helligkeiten und Dunkelheiten verschwindet der Pomp, der Kraftrausch, die leidenschaftliche Erregung. In kleinen intimen Räumen, die sich um den Menschen zusammenschließen, wird zunächst diese absolute, alles durchdringende Vertrautheit erreicht, die nichts Heimliches duldet, die jede Ecke heranholt, in den letzten Winkel hineinleuchtet. Ihr dient die sich anschmiegende Fügsamkeit der Grundrisse, das Verschwinden alles Gewaltsamen, aller Härten, die warme, anheimelnde Tönung, die das Distanz haltende Weiß ablöst. Darum werden jetzt die Wände durchziseliert, wie in Feinarbeit, die nichts Unbearbeitetes mehr stehen läßt, keine tote Mauer — Pilaster, Säulen und Säulchen, Gesimse, Profilleisten, Balustraden, die ausgekehlten Winkel, die geschliffenen Übergänge, überall ist der Wille des Bildners erkennbar, der widerstandslos erfüllt wird. Aber die architektonischen Formen sind noch etwas zu Fremdes, zu Eigenwilliges. Wo es angeht, werden sie durch einen Schmuckstreifen über der Stirnseite des Pilasters, einen Wimpel, der aus seinem Kapitell herabhängt, eine bunte Decke, die über die Balustrade geworfen wird, Girlanden — nicht mehr der Mauer vorgeklebt, sondern in neuer Naturalistik frei, wenn möglich an einem wirklichen Ziernagel von Menschenhand eben aufgehängt, — noch näher gebracht, noch dienstbarer gemacht. Am liebsten möchte man sie überhaupt verbannen und durch

unmittelbare Anschaulichkeit ersetzen. Wo etwas auflastet, da werden Felsblöcke hingesetzt, die Last des Druckes zu versinnlichen, wo etwas aufwächst, muß ein Baum, ein Zweig die Funktion ausdeuten, wo es etwas zu tragen gibt, soll es ein Träger in Menschengestalt tragen. Denn das ist ja dem Menschen am meisten vertraut und durchschaubar, das fügt sich ihm am willigsten: er selbst, seinesgleichen. So will er sich überall sehen. Darum im Innenraum die vielen Galerien, Emporen, Oratorien und Einblickfenster, bestimmt, von Menschen besetzt zu werden, daß jeder ringsum bis in die Höhe hinauf seinesgleichen erkennt, gewissermaßen sich spiegelt. Darum an den Flächen und Höhen, die der Mensch nicht betreten kann, allenthalben sein Abbild, gemalt in figurenreichen Gemälden, die illusionistisch in die Wand eingelassen sind, in den großen Kompositionen, die die Gewölbe überziehen, modelliert als Heiligenstatue, als Herme. Er erkennt sich wieder, spiegelt sich in den buntbemalten Gipsfiguren der Stifter, die in Osterhofen und Andechs in modischer Tracht zur Seite des Hochaltars knieen, in dem Baumeister, der in Weltenburg im Kuppelumgang, angetan mit Perücke und Sonntagsrock, über die Brüstung sich herunterbeugt. Er kann sich jeden Augenblick hinaufversetzen in die aufstuckierte Loge oben im Gewölbe von Ottobeuren, auf deren Brüstung man noch das aufgeschlagene Buch, den hingelegten Rosenkranz sieht, wie wenn sie eben verlassen worden wäre und gleich wieder besetzt würde. In der Gestalt von Engelsköpfen und Putten erschließt und unterwirft er sich die höchste Höhe. Überall Wollen und Bewußtsein: das ist der Sinn dieser Vermenschlichung und Vergegenwärtigung. Ein Geistiges ist in allem spürbar. Wohl sind diese Figuren, Bilder und Ornamente Form, Farbe, Schmuck und Augenfreude. Aber Sinne und Körpergefühl verstehen sie nur zur Hälfte. Sie verlangen Gehör für das, was sie weiter zu sagen haben. Die Schriftbänder, die Hostienkelche, Herzen, Marterwerkzeuge, Anker, Lilien sind gewiß dekorativ verwendet. Aber sie wollen auch gelesen werden, verstanden werden nach ihrer Ausdrucksbedeutung, die ihnen jetzt noch genau so innewohnt, wie damals, wo sie nur Siegel und Symbole waren. Die Hermen sind Ausdeutung der Funktion des Tragens. Aber diese körperlichen Funktionen schieben sie beiseite, sie sprechen und gestikulieren, treten in Ausdrucksbeziehungen zu anderen Figuren und dem Gläubigen, weisen ihn mit Händen und Augen. Und von ihnen springt der Ausdruck über auf die an und für sich stummen Elemente der Architektur. In der Vorhalle von Weltenburg mahnt die gegenständliche Dekoration, der Teufel, Blitze und Feuer, Totenschädel mit Tiara und Kelch, Fledermäuse, Fliegen und Schlangen an Tod und Gericht und die Schrecken der Verdammnis — als Allegorien, als Anweisungen, als einzelne bestimmte Worte

innerhalb einer neutralen, stummen Architektur. Wenn in der engen, gepreßten Münchener Johann Nepomuk=kapelle (Taf. 25) aus dem düstern Dunkel der Wände sich Formen lösen, Totenschädel, von Würmern bewohnt, der Höllendrache, das Joch und die Kette der Sünde, dann spürt der Gläubige unmittelbar, was das Schriftband kündet: mors peccatorum pessima, die Nacht des Todes und das Grauen der Verworfenheit. Aber Engels= und Heiligengestalten weisen nach oben: surgite, venite, ite, und wie der halbverweste Leichnam im Sarg dort richtet er sich auf zu dem Licht, das siegreich das Dunkel durchdringt und in seiner Metaphysik sich offenbart, sich versinnlicht, Gestalt annimmt in dem von der himmlischen Glorie umschwebten Gnadenstuhl der Drei=faltigkeit, den das Auge im Flimmer über dem Hochaltar ahnt. Nicht mehr Wort und Anweisung — Tod und Erlösung wird hier erlebt. Ein zweites Beispiel: An der Würzburger Schönbornkapelle sind es allein die Schädel mit Fledermaus=flügeln und gekreuzten Totenbeinen, Gerippe in Leichentüchern und Trauer=schleier, das Fresko des Jüngsten Gerichtes in der Kuppel, die die Bestimmung des Raumes anzeigen. In der Bruchsaler Peterskirche liegen über der Archi=tektur selbst, diesen hohen Wandnischen, Grabesnischen, den wie Columbarien übereinandergesetzten kleinen Gehäusen in den Pfeilerschrägen, den altgotischen Mauerteilen und Stilanklängen, den weiten Fenstern in den Vierungsecken, düster wie die Augenhöhlen eines Schädels, die Schatten des Todes, ohne daß es der weiteren Ausdeutung durch die an den Wänden aufgestellten Grab=monumente bedürfte. Die Architektur selbst ist Träger einer Stimmung, eines geistigen Ausdrucks geworden.

Eine Geistigkeit, die an das Verschwebendste rührt, an den wie Luftgebilde zarten Gittern, den in Strahlen sich auflösenden Schalldeckeln der Kanzeln, den in Goldgeflimmer sich verflüchtenden Altären besonders in Erscheinung tretend, durchzittert diese Räume. Immer mehr erhebt sie sich zu Übersinn=lichkeit, über die Welt der Gegebenheiten, immer stärker werden ihre Ab=breviaturen, immer geringer ihre gegenständlichen Andeutungen, bis sie im absoluten Raum und in dem abstrakten Ornament des Muschelwerks ihre Visionen bannen kann.

Aus diesem Hintergrund lösen sich die Persönlichkeiten der drei Meister. Sie stecken die Grenzen aus, zwischen denen das Wollen des Zeitalters schwingt.

Mühelos und als Selbstverständlichkeit konzentriert sich in den Kirchen Johann Michael Fischers alles um den Menschen. Die Vollendung der Technik kennt im Rahmen der Zeitanforderungen keine Schwierigkeiten der Konstruktion mehr, das Material hat unter dieser Hand Eigengesetzlichkeit und Eigenwillen

verloren und läßt sich kneten wie Ton, die Linie folgt dem leichtesten Druck, der Raum führt jede Schwingung aus, der Maler, der Bildhauer, der Stukkateur zaubern jede Illusion auf diese Wände, alle ihre Schätze, Schönheit, Grazie und Anmut bringt die Erde dar und der Himmel entsendet sein strahlendstes Licht. Der Kirchenraum, in dem Diesseits und Jenseits sich die Hände reichen, die beiden Welten zusammenfließen, ist das Thema, das dem Wollen des 18. Jahrhunderts am stärksten entgegenkommt, so wie sein Menschheitsideal nicht im weltlichen sondern im Kirchenfürsten gipfelt. Als Fürst, im Augenblick der Huldigung vor Gott sich selbst gehuldigt fühlend, auf der Pyramide der Weltordnung hoch in die Lüfte gehoben als ragender Gipfel des Seins, mehr als selbst wollend willenentlassend sich hingebend, in eine Tatsächlichkeit sich fügend, empfindet der Mensch die Körper- wie die Geisterwelt als seine Diener, als sein Geschöpf. Erde und Wasser, Feuer und Luft jubeln bei seiner Geburt, klagen und verhüllen ihr Haupt bei seinem Tode, sinnen und trachten nur, jeden Augenblick ihm zu verschönen, jedem seiner Winke gewärtig zu sein. Inmitten dieses selbstgetürmten Kartenhauses der weltordnungsgemäßen Herrschaft über alles Sein überkommt ihn ein Gefühl schöner Ruhe, durchsichtiger Klarheit, harmonischen Glückes, ebenso fern der Gewaltsamkeit des gleichzeitigen italienischen Empfindens wie der Spitzigkeit und Skepsis des französischen Denkens, in seinem Glauben an die Erde dem Grundgefühl der italienischen Renaissance verwandt und nur in der größeren Bewußtheit, der gelösteren Geistigkeit, einem bewegteren Unterton die dazwischenliegenden Jahrhunderte verratend. Negative Seiten dieser Geistigkeit werden nicht anerkannt. Diese Art ist zu „aufgeklärt", um Grauen und Schauer zuzulassen. Sie empfindet und läßt empfinden das Element des Unfaßbaren im Raum, der schwingt und nach außen drängt und seine Grenzen verwischen will, — aber der „Geist" hat ihm Grenzen gesetzt; die Unermeßlichkeit der Ferne — aber sie immer wieder ohne Ende in lauter bestimmt-unbestimmte Endlichkeiten zerlegend ist der Geist ihrer Herr geworden; die Unergründlichkeit des Lichts, die ihr Unterpfand und Gewißheit ist der Herrschaft über höhere Reiche. Sie sucht das Unbekannte: Einblicke in Räume, die man nicht absehen kann, aus denen leiser Orgelklang, fernes Gebetsmurmeln tönt, halbverhängte Fenster, Türen und Treppchen, von denen man nicht weiß, wohin sie führen, Gänge und Emporen, die jetzt offen jetzt verschwindend den Raum umschleichen, in denen man leise Schritte hört, unerkennbare Gestalten huschen, hinter Oratoriengittern Augen blitzen sieht, — rings fühlt sich der Mensch beobachtet und von Wesen, von Bewußtheit umgeben. Aber das Geheimnis ist allein als Anregung der Neugier, Spannung auf die überraschende Lösung, als Steigerung des Lebensgefühls, als Prickeln

und Reiz verwertet. Abstreifen von Schwere, Dumpfheit und Gebundensein, Duft, beflügelter Schritt, sich Erheben und Schweben ist diese Geistigkeit und im begnadeten Augenblick, in den von der Jugendkraft des Meisters getragenen Werken, entströmt ihr eine Süße, ein Jubel, eine strahlende Heiterkeit, wie sie nirgends und niemals mehr erhört worden ist.

Auf der Gegenseite steht Dominikus Zimmermann mit der Wies-Kirche. Auch hier nichts mehr von Pathos, nicht mehr das heftige Begehren, Lechzen, Hindrängen, sondern Erfüllung. So unverwechselbar die Eigenart dieser Kunst ausgeprägt ist, so ist doch alles Persönliche verschwunden. Nicht höchste Herrschaft der Persönlichkeit, sondern Selbstentäußerung, volles Aufgehen. Es ist, als ob die Natur hier selbst am Werke wäre, durch den Menschengeist hindurch selbst diese Gebilde wirkte, als ob die Kraft des Bodens aufstiege in diesen Pfeilerstämmen, sie sprossen und treiben ließe und diese Bogen und Gewölbe frei in Luft und Licht hielte, die ungehemmt und ungezwängt, wie sie in den Wald eintreten, sie umspielen. Die Vertrautheit mit der Natur, die die Isolierung, das Fremd-, Fürsich- und Stummsein durchbricht, versinnbilden wir in Märchen und Legenden von dem guten frommen kindlich-reinen Menschen, dem das Getier sich zu Füßen legt, der die Sprache der Vögel versteht und das Murmeln der Quelle und das Rauschen der Blätter. Hier ist dieser höchste Grad des Einklangs zwischen Mensch und Schöpfung gewährt. Alles gibt sich vertraut und alles ist herrlich, prachtvoll, vollkommen schön — „kein Auge hat es gesehen, kein Ohr hat es erhört“. Jede Form schmiegt sich dem Menschen an, die Ferne ist nicht erschreckend, die Höhe nicht schwindelerregend, Luft und Licht tragen als leichter, alle Schwere nehmender Äther. Hier gibt es keine Symbole mehr. Der Grundriß soll nicht etwas bedeuten über das hinaus, was unmittelbar zu sehen ist, und die Dekoration arbeitet nicht mit Sinnbildern und Hinweisen. Aber jede Form, jeder Linienzug, jeder Farbwert, der Raum, das Licht, alles ist unmittelbarer Ausdruck eines „Mehr“. Die Schranken sind gefallen, die Trennungen sind aufgehoben zwischen Hier und Dort, zwischen Himmel und Erde, Nähe und Ferne, Gegenwart und Zeit. Hineinragend, umwogt von dem Geheimnis, in heiligem Schauer überall Wunder erblickend, alles als Wunder verstehend und das Wunderbarste nicht als Wunder nehmend atmet der Mensch hier eine Luft mit den Verklärten und Auserwählten, Körper an Körper mit den Heiligen Gottes, deren Bilder ringsum ihm die eigene Haltung und Gestimmtheit vorschreiben und widerspiegeln, lobend und preisend in ihrem Chor, sich hingebend in ihren gelösten Gebärden und aufblickend mit ihnen in seliger Schau. Da erscheinen in der äußeren Region

Sünder und Büßer, die Gnade gefunden haben: mulier samaritana, magna peccatrix, der Zöllner, Petri Verrat und die Bekehrung des Schächers. Im mittleren Raum der Engel der Apokalypse (X, 6), „der seine Hand aufhub gen Himmel und schwur bei dem Lebendigen von Ewigkeit zu Ewigkeit, daß hinfort keine Zeit mehr sein soll". Und dann schauend von Angesicht zu Angesicht, knieend vor dem Thron des Lammes. Die Herrlichkeit des Herrn ist herabgekommen.

Bei Balthasar Neumann fehlt diese Selbstverständlichkeit des Schaffens. Der Grundzug des Zeitalters nach Herrschaft über die Welt tritt hier auf als Streben, ihrer durch Wissen habhaft zu werden, — der Natur Herr zu werden durch Erkennen der Gesetze, denen sie zu folgen verpflichtet ist, die Kunst zu meistern durch Wissen um alles, was an Schönem und Erhabenem geschaffen worden ist, da es alle Möglichkeiten des künftigen Schönen in sich enthalten muß. Das Ideal, das die Renaissance der Neuzeit am reinsten in der Gestalt Leonardo da Vincis vor Augen gestellt hat, erscheint in diesem Deutschen in der Prägung des 18. Jahrhunderts: Einheit von Naturwissenschaft und Humanismus, befreit von den Bedrückungen und Zweifeln jenes Anfangs, sich stützend auf die reiche erkennende und gestaltende Arbeit von zwei Jahrhunderten und nach diesen Erfolgen von der Zukunft erwartend, daß dem Menschengeist auch die letzten Geheimnisse sich noch erschließen werden, durchdrungen von einem des Himmels wie der Erde gewissen Optimismus. Neumanns Kunst kennt nicht die naive Sinnenfreudigkeit Fischers und die absolute Hingabe an die Intuition, die Zimmermann die Hand führt. Bewußtes Gestalten steht hinter ihr. Die Aufgaben, die sie sich stellt, sind klar nachzuformulieren. Bei Vierzehnheiligen lautete das Problem: Eine Kirche über der Stätte des Wunders, Rahmen für die über das gewöhnliche Leben des Jahres hinausgehobenen Tage der Reinigung und Heiligung, für eine festlich gestimmte, religiös erregte, das Wunder verehrende und neuer Wunder an der heiligen Stätte gewärtige Menge, die hier, wo die Gottheit sich herunterbeugt, die Schleier dünner, die Grenzen überbrückt, das Himmelreich näher fühlt. So sucht diese Kirche das Außerordentliche. Wohl soll der Mensch hier Verweilpunkte finden. Allenthalben schließt es sich um ihn zusammen, nimmt es ihn auf, bietet es ihm Platz, Ruhe an. Aber diese Ruhe löst sich sofort wieder in Bewegtheit, in ein die eigene kleine Wichtigkeit vernichtendes Aufgehen, sich Einfügen. Nicht Mittelpunkt ist hier der Mensch: im gesellschaftlichen Sinne einer unter den Hunderten, einer von den Hunderten, die Haus und Emporen bevölkern, die ständig zu- und abgehen, gruppenweise sich um einen Altar zusammenfinden, gemeinsam hier beten, singen, Buße tun, aber auch an den Wänden gelagert rasten, essen,

schlafen, — das Pilgerleben in seiner ganzen Breite kann diese Kirche aufnehmen. Und nicht Mittelpunkt im Räumlichen: unerträglich in der Vierung zu verweilen, wo von oben her Gewalten einstürzen und ihn zu zermalmen drohen, und das Zentrum des ganzen Systems ist unbetretbar. Hier wird jenes andere, was den Raum füllt und durchwächst, sichtbare Gestalt in dem Geheimnis des Gnaden=altars. Eine Raumintuition ist Wirklichkeit geworden auf dem Wege durch be=wußtes Wollen und schärfste Verstandesklarheit. Man spürt die Bewußtseinsgegen=wart als Grundton und soll sie spüren im Zeitalter des Rationalismus — das Ver=standeselement kann einen Platz im Ganzen des Kunstwerks haben so gut wie im Ganzen einer Zeit und einer Persönlichkeit. Aber wie über die vom rechnendsten Verstand gearbeitete Bach'sche Fuge so senkt sich über diesen Bau etwas herab, das Denken und Wollen nicht erreichbar ist. Weltumkreisende Ströme scheinen durch den Raum geleitet; zur Unendlichkeit scheint er sich zu erheben.

Neresheim dagegen ist in der Erde verankert. Kirche des reichen, weltläufigen Ordens, der feinste Bildung pflegt. Imposante Mächtigkeit, vornehme Isolierung der Logen, die den ersten Rang als Hauptplatz bestimmen, Formen, wie sie für Fürsten und Könige ersonnen worden sind, Durchbildung bis ins Einzelne, die durch Reichtum und Kühnheit der Erfindung, Adel der Verhältnisse ent=zückt, Durchblicke, Überschneidungen, vom geübten Auge des Kenners heraus=zufinden und durchzukosten. Und je mehr dieser kennt und gesehen hat, desto stärker ergreift ihn der Bau. Was die Epoche hochschätzt und verehrt, die Würde des Pantheons und die Kolossalität der römischen Thermen, Bramantesche Zart=heit und Michelangeleske Erschütterung, die Klarheit Palladios und die Strenge Vignolas, die Beweglichkeit französischer Kunst und die Bewegtheit voraus=gehender deutscher Bauten, — das Beste aller Zeiten scheint, nicht nach seiner realen Existenz und angebbaren Einzelheiten, sondern dem Geiste nach hier vereinigt zu sein zu einem universalen Bildungserlebnis, hinter dem die Weite der Welt steht. Aus der noch nachzitternden Bewegtheit herausgeführt, ab=geklärt zu schönem, in sich ruhendem Sein, das nichts Zufälliges und Will=kürliches, nichts Irrationales und sich Entziehendes kennt. Jeder Teil vom menschlichen Geiste geformt, jeder „bedeutend", überall das erkennbare Gesetz. Nicht Aufgehen und Untergehen in Unendlichkeit: das alles bezieht sich auf den Menschen und gewinnt nur Sinn durch ihn. In Bewunderung und Ehr=furcht im Mittelpunkt des Raumes stehend fühlt er seine Existenz durch ihre Geistigkeit verknüpft mit dem Ewigen.

Vorsinnlich, sinnlich, übersinnlich scheinen wie ihre formalen Korrelate flächen=haft, körperhaltig, raumhaltig eine gesetzmäßige Folge, typische und an allen Entwicklungsreihen aufzuweisende Stufen zu sein.

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

REGISTER

NACHTRÄGE UND BERICHTIGUNGEN

Seite 19 Anm. 1. Vergl. das doppeltürmige Fassadenprojekt Franz Beers für die Zisterzienserkirche Kaisheim (1718) im Museum von Donauwörth.

Seite 34 Zu Hans Krumper: Polling, Augustinerstiftskirche, Umbau 1621 (?).

Seite 36 Zu Gebrüder Barbieri: Frohnstetten, Pfarrkirche, 1617 (Martin). — Laupheim, Pfarrkirche, Umbau 1623.

Seite 43 Zu Franz Beer: Kaisheim, Zisterzienserkirche, Umbauprojekt 1718.

Seite 45 Zu Greising: Lies gestorben 1721. — Steinbach, Pfarrkirche, 1723 (?).

Seite 48 Zu Aldersbach: Umbau. — Zu Marienberg: Lies Wallfahrtskirche statt Pfarrkirche. — In die Tabelle einzuschalten L. M. Giessl: Inning Pfarrkirche 1765, Starnberg Pfarrkirche 1765, Bettbrunn Wallfahrtskirche 1774, Schwindkirchen Pfarrkirche 1782, Albaching Pfarrkirche 1790.

Seite 50 Zu Joseph Schmutzer: Oberammergau, Pfarrkirche, 1736 (?). — Zu Franz Xaver Kleinhans: Lechfeld, Wallfahrtskirche, Ausbau 1734. — Zu J. G. Fischer: Lies Bertoldshofen statt Bertholdshofen.

Seite 51 Anm. 1. Lies Pöring statt Föhring.

Seite 52 ff. Die Seiten über Balthasar Neumann waren gedruckt, ehe die vorerst nur in Auszügen bekannt gewordenen neuen Forschungen von Lohmeyer, Pfister-Sedlmaier und Boll an die Öffentlichkeit getreten waren. Nach ihnen scheint der Anteil Neumanns an der Würzburger Residenz bedeutend geringer gewesen zu sein als man bisher annahm. Die Frage berührt nur die Baugeschichte der Residenz und ist allein aus ihr heraus zu beurteilen. Es geht nicht an, um die neue Ansicht zu stützen, das Kirchenbauwerk Balthasar Neumanns in seiner künstlerischen Bedeutung herabzusetzen.

Seite 54 Zu B. Neumann: Steinbach, Pfarrkirche, von Greising ?. — Grafenrheinfeld Pfarrkirche, Projekt 1748. — Zu J. J. Küchel: Pretzfeld, Pfarrkirche 1738, (Nach Teufel). — In die Tabelle einzuschalten Johann Martin Schmidt aus Miltenberg (Feulner in Monatshefte für Kunstwissenschaft 1915): Mönchberg Pfarrkirche 1749, Amorbach Pfarrkirche 1752. Trennfeld Pfarrkirche 1753, Hobbach Pfarrkirche 1757.

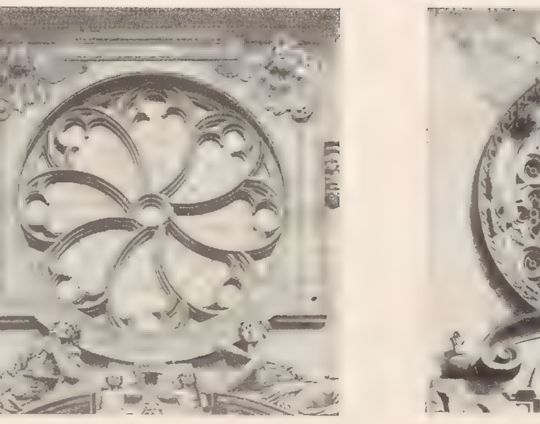
Seite 71 Lies Maderna statt Maderno.

Seite 101 Zu Gesamtdarstellungen: Für die Kirchen des Donautals vergl. B. Riehl, Bayerns Donautal, 1912.

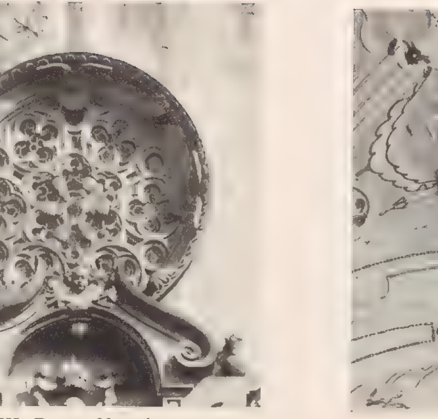
Seite 165 Zu Stephansfeld(en): Lies 1707 statt 1710.

Für Auskünfte, Überlassung von Abbildungsvorlagen, Unterstützungen verschiedener Art ist der Verfasser einer grossen Zahl von Fachgenossen und Amtsvorständen zu Dank verpflichtet. Wiederholen möchte er ihn an dieser Stelle den Herren Th. Demmler-Berlin, A. Feulner-München, K. Groeber-München, Ph. M. Halm-München, M. Hartig-München, P. N. König-Ottobeuren, G. Lill-München, K. Lohmeyer-Heidelberg, F. Mader-München, J. Ritz-München, A. Schroeder-Dillingen, H. Willich-München, P. Wolters-München — nicht zuletzt auch Frl. L. Strauss, Frl. M. Riesebieter und Herrn P. Halm für die ausdauernde Hilfe beim Lesen der Korrektur und der Anlage des Registers, Frl. F. Wisgickl und Herrn A. Beringer für technische Unterstützung.

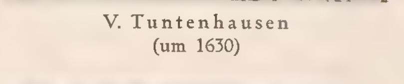
BILDTAFELN



I. Würzburg Universitätskirche
(Portal, um 1585)



III. Dettelbach
(Portal, um 1615)



V. Tuntenhausen
(um 1630)

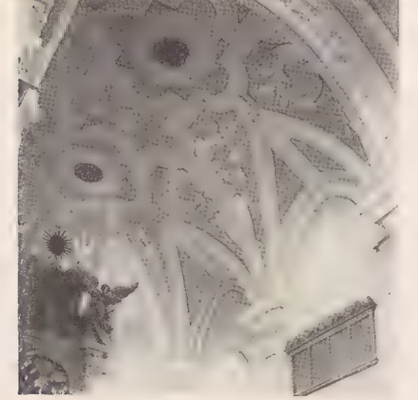
II. München St. Michael
(Chorgestühl, um 1590)



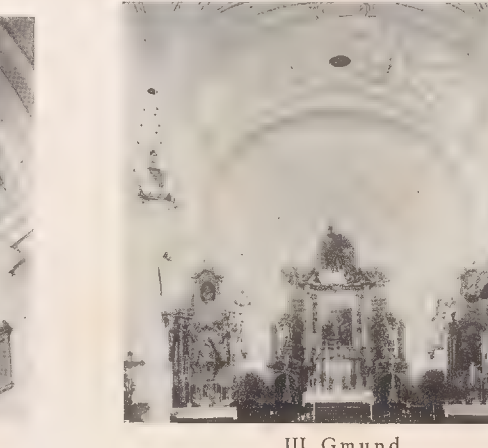
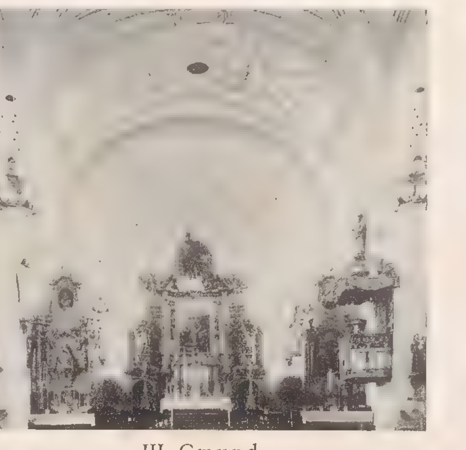


IV. Neuburg Jesuiten-(Hof-)kirche
(um 1618)

VI. München Augustinerkirche
(um 1625)



I. Möschenfeld
(um 1660)

III. Gmund
(um 1690)



V. Fischhausen
(um 1670)

II. München Theatinerkirche St. Cajetan
(um 1675)



IV. Friedrichshafen Schloßkirche
(1698)

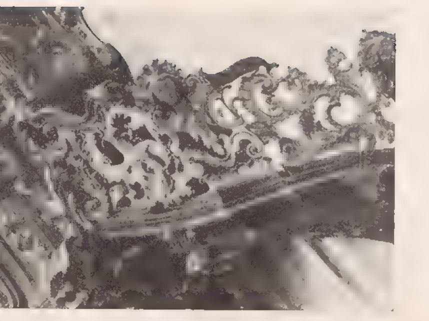


VI. Weissenau
(gegen 1720)


I. J. J. Biller (um 1720)

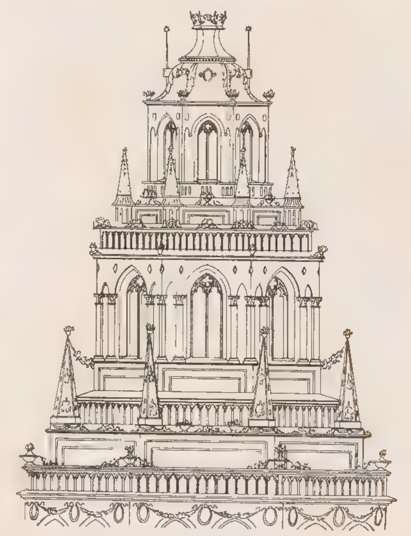

II. Fürstenfeld (um 1730)


III. Diessen
(gegen 1740)


IV. Amorbach Geländer der Kanzeltreppe
(um 1750)


V. Wies Chor
(um 1750)


VI. Wiblingen
(gegen 1780)


VII. Mainz Domkuppel
(um 1770)

Tafel 4

Frühstufe

Bauzier. West=niederdeutsche Reihe

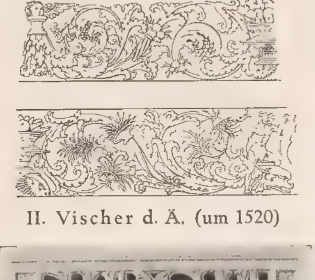




I. Altdorfer (um 1530)



III. Altdorfer (um 1530)



II. Vischer d. Ä. (um 1520)

IV. Nürnberg Haus Winklerstr. (1516)



V. Aldegrever (1535)

Hochstufe



VI. Aldegrever (1552)



VII. Solis (um 1560)



VIII. Flindt (1592)

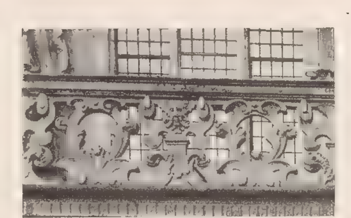
Spätstufe



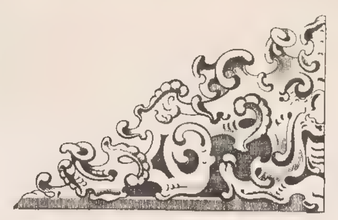
IX. Freiburg Münstervorhalle (1620)



X. Aschaffenburg Schloß (um 1610)



XI. Bremen Rathaus (1612)



XII. Unteutsch (um 1650)



XIII. Dietterlin (1598)



Grundriß S. 109

Würzburg Universitätskirche
Georg Robin und Wolfgang Behringer 1583



Grundriß S. 171

I. Dillingen Jesuitenkirche
Joseph Heinz (?) und Johann Alberthaler 1610 (Dekoration 1750)



II. Landshut Jesuitenkirche
Johannes Holl 1631



Grundriß S. 119

Neuburg Jesuiten=(Hof=)kirche
Joseph Heinz und Gilg Vältin 1607



I. Polling
Umbau 1621, Hans Krumper beteiligt



Grundriß S. 122

II. München St. Karl Borromäus
Hans Krumper 1621



Grundriß S. 128

I. Kempten Stiftskirche
Michael Beer und Johann Serro 1651



Grundriß S. 135

II. Obermarchtal
Michael und Christian Thumb, Franz Beer 1686



Grundriß S. 138

Weingarten

Franz Beer und Donato Giuseppe Frisoni 1716



I. Wallerstein
1613



II. Ziemetshausen
Johann Schmutzer 1688



III. Füssen St. Mang
Johann Jakob Herkommer 1701



IV. Augsburg Heilig Kreuz Umbau
Johann Jakob Herkommer 1716



Grundriß S. 144

I. Bamberg St. Martin
Georg Dientzenhofer 1686



Grundriß S. 147

II. Fulda Dom
Johann Dientzenhofer 1704



Grundriß S. 145

I. Banz
Johann Dientzenhofer 1710



II. Weltenburg
Cosmas Damian Asam 1717



Grundriß S. 148

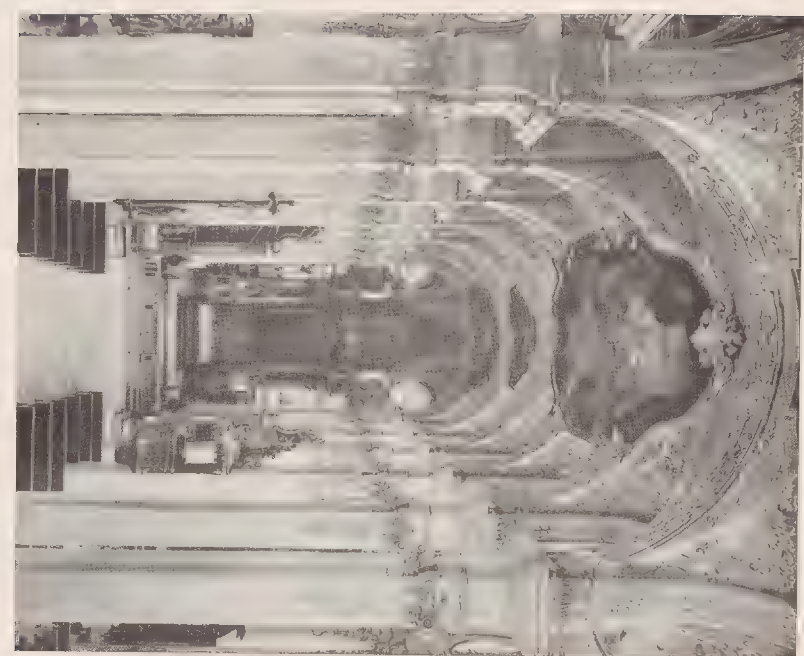
Schöntal
Leonhard Dientzenhofer 1708



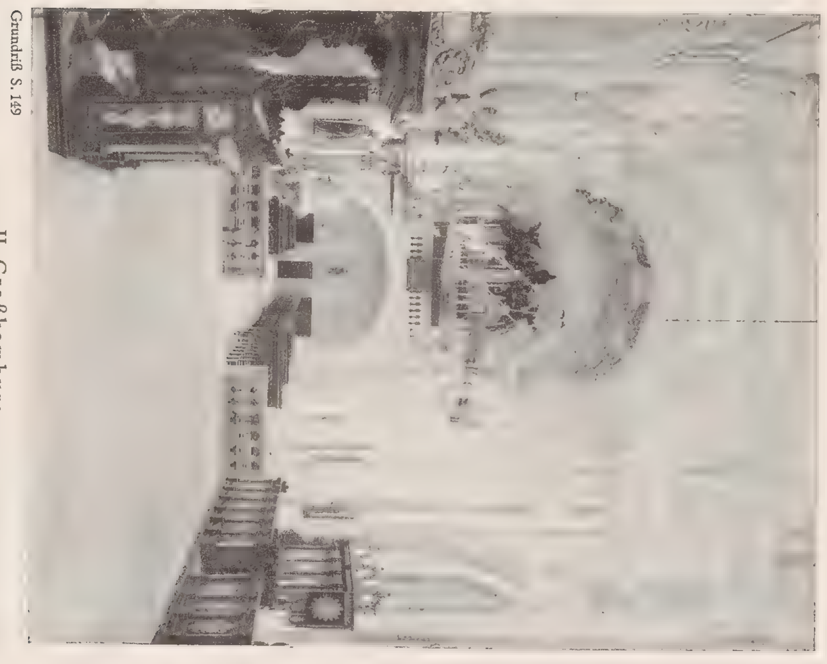
Schnitt S. 153

Fürstenfeld
Giovanni Antonio Viscardi 1718

Tafel 16



I. München Heilig Geist Umbau
Cosmas Damian und Egid Quirin Asam 1724



Grundriß S. 149

II. Großkomburg
Joseph Greising 1707



Grundriß S. 157

Vilgertshofen
Johann Schmutzer 1687



Grundriß S. 169

Diessen
Johann Michael Fischer 1732



Grundriß S. 170

Zwiefalten
Johann Michael Fischer 1741



Grundriß S. 173

I. Murnau
Johann Michael Fischer 1725



Grundriß S. 174

II. Ingolstadt Franziskanerkirche
Johann Michael Fischer 1739



Grundriß S. 176

Berg am Laim
Johann Michael Fischer 1737



Grundriß und Schnitt S. 180

Rott am Inn
Johann Michael Fischer 1759



Grundriß S. 184

Ottobeuren
Simpert Kramer und Johann Michael Fischer 1737

Tafel 24

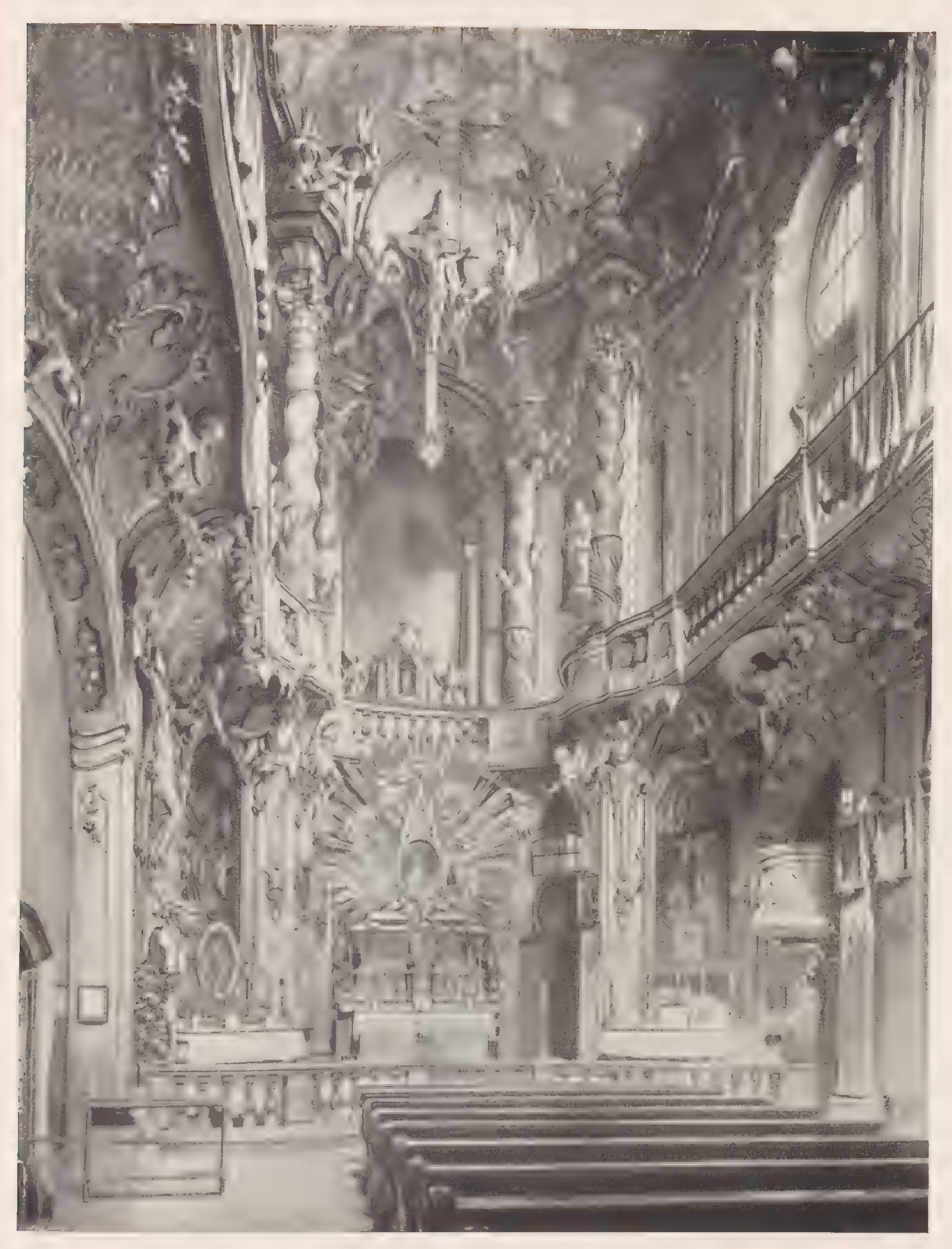


Grundriß S. 172

I. München St. Anna im Lehel
Johann Michael Fischer 1727



II. Werneck Schloßkapelle
Balthasar Neumann 1733



München Johann Nepomuk Kapelle
Egid Quirin Asam 1733

Tafel 26

Grundriß S. 189

Steinhausen
Dominikus Zimmermann 1727



Grundriß und Schnitt S. 191

Wies
Dominikus Zimmermann 1746



Grundriß S. 197

I. Münsterschwarzach
Balthasar Neumann 1727



Grundriß S. 203

II. Etwashausen
Balthasar Neumann 1741



Grundriß und Schnitt S. 207

Vierzehnheiligen
Balthasar Neumann 1743



Grundriß und Schnitt S. 213

Neresheim
Balthasar Neumann 1745



Grundriß S. 217

I. Wiblingen
Johann Georg Specht 1772



II. Ebrach Umbau
Materno Bossi 1773



Wies
Dominikus Zimmermann 1746



Vierzehnheiligen
Balthasar Neumann 1743



Grundriß S. 125

I. Traunstein Salinenkapelle
Wolf König 1630



Grundriß S. 128

II. Kempten Stiftskirche
Michael Beer und Johann Serro 1651



Grundriß S. 132

III. Würzburg Haug
Antonio Petrini 1670



Grundriß S. 147

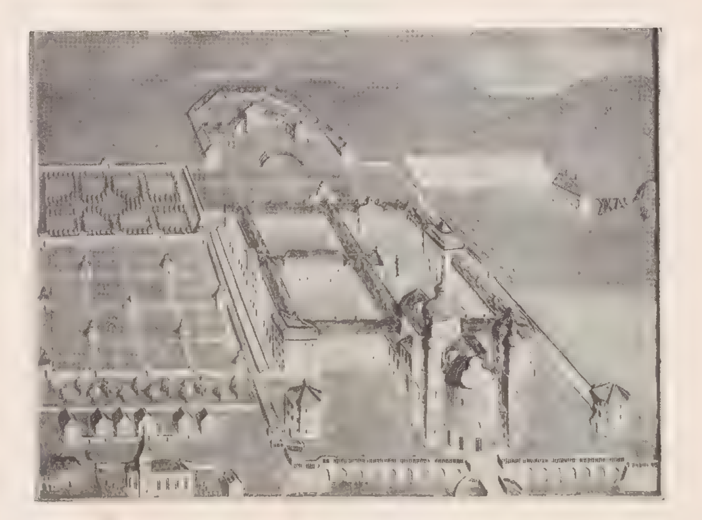
IV. Fulda Dom
Johann Dientzenhofer 1704



I. Füssen St. Mang
Johann Jakob Herkommer 1701



II. Wiblingen
Klosterbau 1714–60, Kirche J. G. Specht 1772



III. Ottobeuren, Entwurf von Christoph Vogt um 1718
(Nach dem Stuckrelief im Kloster Neresheim)



IV. Ottobeuren
Ausführung durch J. M. Fischer (Dachstuhl 1753)



I. Violau
1620



Grundriß S. 155

II. Maria Birnbaum
Konstantin Bader 1661



III. Schönenberg
Michael und Christian Thumb 1682



Grundriß S. 162

IV. Kappel
Georg Dientzenhofer 1685



I. München St. Michael
Wolfgang Miller und Friedrich Sustris gegen 1590



II. Bamberg St. Michael
Leonhard Dientzenhofer 1700



III. Würzburg Neumünster
Joseph Greising 1712



IV. Diessen
Johann Michael Fischer 1732



I. München St. Peter
Choranbau 1630



II. Donauwörth Heilig Kreuz
Joseph Schmutzer 1717



III. Augsburg Heilig Kreuz Umbau
Johann Jakob Herkommer 1716



IV. Günzburg Frauenkirche
Dominikus Zimmermann 1733



I. Neuburg Jesuiten=(Hof=)Kirche
Johann Alberthaler vollendet 1627



II. Würzburg Universitätskirche
Antonio Petrini vollendet um 1696



III. Steinhausen
Dominikus Zimmermann 1727



IV. Etwashausen
Balthasar Neumann 1733



I. Weingarten
Donato Giuseppe Frisoni um 1720



II. Banz
Johann Dientzenhofer 1710



III. Fürstenzell
Johann Michael Fischer 1740



IV. Landsberg Jesuitenkirche
Ignatius Merani 1750



